DEDALO

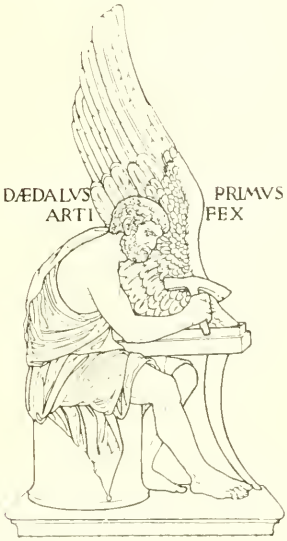
RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO III VOL. II

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

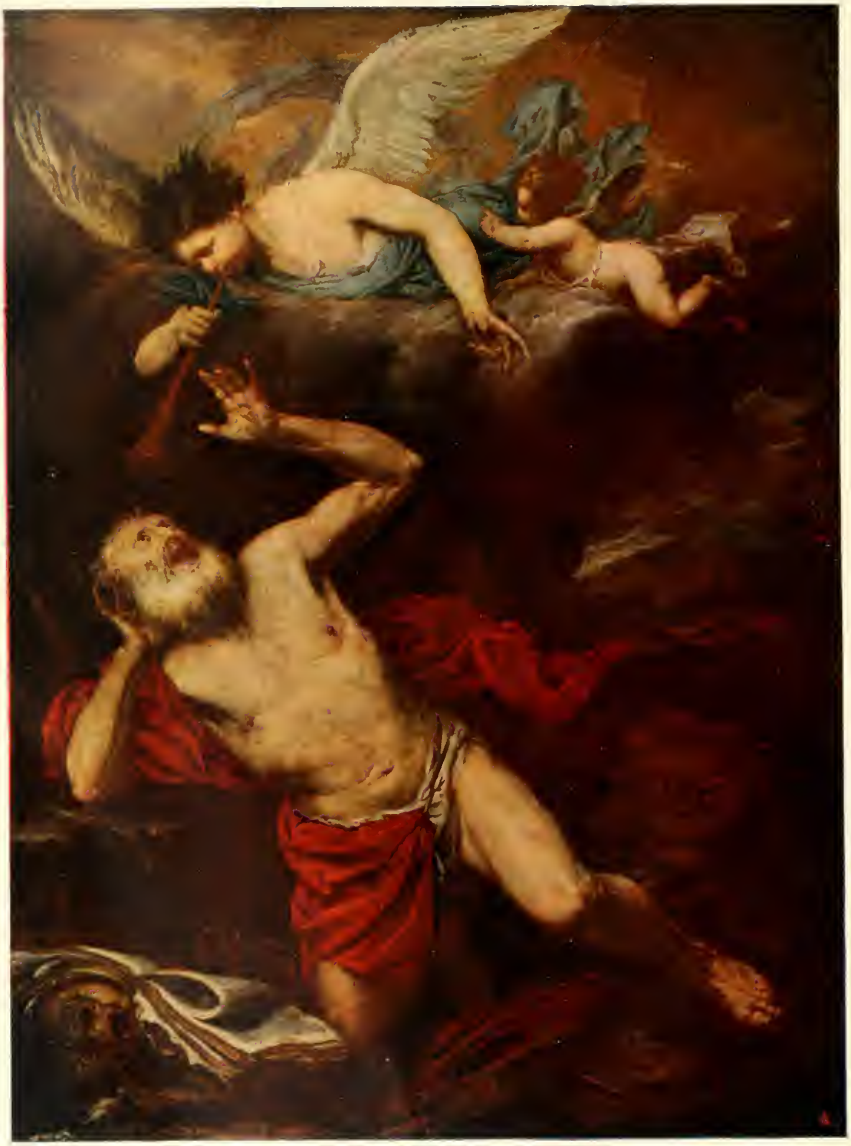
ANNO · III · MCMXXII-XXIII

VOLUME · SECONDO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

LIBRARY
DEC 9 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
1149945

STAB. DI ARTI GRAFICHE V. RIZZOLI & C. - MILANO



LANGETTI GIAN GEROLAMO VENEZIA

GIAMBATTISTA LANGETTI E IL NATURALISMO A VENEZIA.

Accanto alla triade dei rinnovatori: Feti, Lys e Strozzi, che gagliardamente sospinti da P. P. Rubens spazzaron via il desolante manierismo, rimettendo in onore a Venezia il buon colore di Venezia e le forme sincere, si fece strada una schiera che si usò chiamare dei naturalisti, benchè in fondo naturalista non fosse più di quei tre maggiori.

Michelangelo da Caravaggio, veneziano di scuola anche se lombardo di origine, tanto veneziano che il Baglione furibondo lo poteva accusare di pose giorgionesche, non ebbe nè gran voga, nè gran fortuna fra le lagune e nel Veneto. I risultati della sua riforma vi giunsero per via indiretta, ammansiti e adattati al genio locale, che non amava gesti troppo eroici e truculenti. Ma vi giunsero chiarissimi ad aiutarvi quella sollecita redenzione che incomincia da lui e solo per lui, dopo tanta stanchezza accademica.

Ed è bene interessarsene, perchè trascurandola non potremmo capire le origini della spavalda bravura corporea del Piazzetta, chiave di volta di tutto il primo settecento a Venezia: il primo settecento, cioè, trionfante con Giambattista Tiepolo.

Il precursore di questo terribile Lutero della pittura (intendo Caravaggio) fu un suo discepolo diretto, Carlo Saraceni, che nel 1625, stanco del lungo vagare fuori di patria, vi ritornò solo per morirvi. L'unica opera eseguita nella nativa Venezia, un San Francesco dipinto per la chiesa del Redentore, mostra più questa senilità e questo desiderio di riposo che le fiere virtù del colorista caravaggesco. E non lasciò dietro a se traccia di sorta.

Il riformatore è rappresentato assai più schiettamente dall'unica opera che, a mia conoscenza, ci rimanga di Ermanno Strofi, sacerdote padovano, voltosi più tardi all'imitazione dello Strozzi, per finire prima del '60 dimentico dell'arte, zelatore ardentissimo dei Filippini (*pag. 276*).

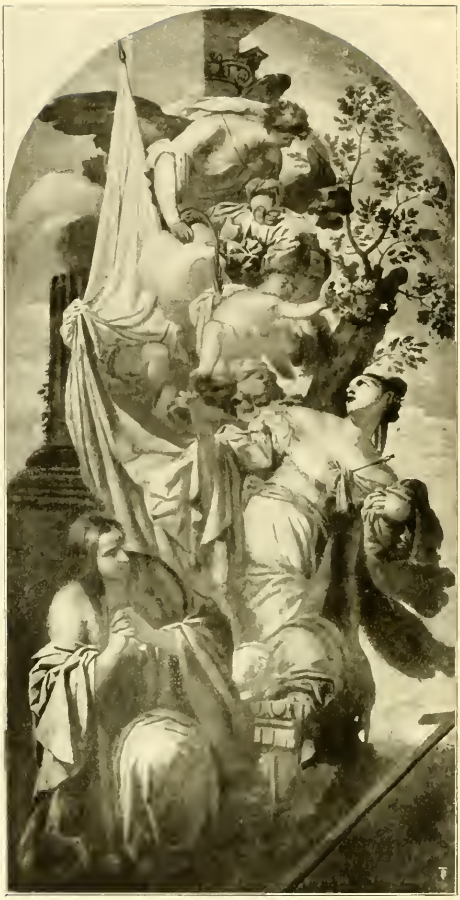
È giusto soffermarsi su quest'ultimo dipinto, una pala dell'Ospedaletto che sembrerebbe di un Padre Cosimo più profondamente rinnovato, ma non ancora dimentico dei Bassano.

Tra i veneti non trovo, al di fuori dell'Orbetto, chi gli si avvicini per la sana comprensione del grande caposcuola: e anche questo non da superiore ma da pari a pari. Lo schema è una specie di contemperamento delle pale di Sant'Agostino o della "Madonna del Rosario" di Michelangelo con quella più tipicamente veneta della famiglia "Pesaro" di Tiziano.

Un'abile raccolta di nobili personaggi, degradanti, dal maestoso Battista del primo piano fino alla Vergine che dall'alto podio porge il figlio ai Santi Francesco e Rocco. Corpi rotondi e imponenti: ma come insufflati e vacui.

Niun esempio può vantare Venezia di caravaggismo più evidente e più degno di quest'opera negletta, la quale per esser stata

UBMANNO STROFI: PALA DELL'OSPEDALETTO - VENEZIA.



PIETRO RUSCHI: PALA DELLE TERESE - VENEZIA.

dipinta nel 1625, come assicura la scritta, ci fa riportare a circa il 1600 la nascita del pittore che tutti asseriscono avvenuta nel 1616.

Più Carracci che Caravaggio è l'arte del mabusco Nicolò Renieri, stabilitosi a Venezia dopo esser stato a Roma discepolo del Manfredi. Le sue forme rischiarate ed eleganti non vanno più in là di un'amabile e accademica placidità [1] (*pag. 277*).

Ma tutti costoro furono degli sbandati e non fecero breccia nel campo veneziano ove, accanto agli estremi e tenaci manieristi e ai tre rinnovatori stranieri, s'imponevano le sciocche leziosità del Padovanino e dei suoi fedeli per l'adulante imitazione

NICOLÒ BENIERI L'ANGELO ANNUNZIANTE.
VENEZIA. RR. GALLERIE.

GIANCARLO LOTH: GIACOBBE BENEDICE I FIGLI DI GIUSEPPE - VIENNA, GEMÄLDE-GALERIE.

dei grandi esemplari.

Occorse che questo bonario caravaggismo entrasse da tutte le vie perchè Venezia se ne accorgesse davvero, e perchè in opposizione delle Veneri stereotipe e dei soliti baccanali neotizianeschi, zeppi di putti rubicondi e di morbidi dei, tutti sorriso insipido e belletto, incominciassero ad affacciarsi i corpi violenti, le pose ardite, i giocatori rissosi, gli Archimedi e i Diogeni dai muscoli risentiti. Così la nuova retorica (perchè retorica era anche questa non poco) cacciò l'altra. Ma col vantaggio di abituare a modi e a visioni meno consuete.

Verrà poi il settecento irrobustito dagli esemplari arditi, istruito da tante molteplici esperienze a equilibrare e a mondare; e allora l'arte nuova sarà nata.

Ma eccoci al gruppetto di realisti che finalmente s'imposero a Venezia, non perchè figli di una stessa scuola, o giunti compatti e di proposito a conquistarla, ma per-

A. ZANCHI. ABRAMO SPARTE IL MONDO CON LOTH – VENEZIA, SAGRESTIA DELLA CHIESA DI SANTA MARIA DEL GIGLIO (MOSTRA DI FIRENZE).

chè, discordi nelle origini, si trovarono uniti in questa stessa e decisa passione per il naturale.

È a capo di questi che convien porre Giambattista Langetti, fra i primi per l'età a convertirsi e superiore a tutti per la qualità coloristica dei suoi dipinti migliori.

Agli altri, al precursore Gioachino Sandrart di Francoforte ch'era già a Venezia nel 1627, buon amico del Lys, a Francesco Rosa, a Carlo Loth e ad Antonio Zanchi si dovrà rendere presto, non foss'altro per necessità di nessi storici, una qualche giustizia [2]. Al Loth in ispecie e allo Zanchi per le ottime qualità decorative che legano entrambi più strettamente alla scuola veneta, benchè il primo non fosse di origine nemmeno italiana *(pag. 278 e 279)*.

Niuno di costoro era giunto al caravaggismo alla prima: ma Gioachino Sandrart per via del manierismo patrio e di Gherardo Honthorst, il Loth attraverso a Pietro Liberi, il miglior colorista fra i seguaci del Varotari, lo Zanchi attraverso Pietro Ru-

G. B. LANGETTI: ARCHIMEDE - GALLERIA DI BRAUNSCHWEIG.

schi, un cortonesco con movenze in qualche modo parallele a Pietro Testa e preludenti anche nell'acidulo colore il Carpioni [3] (*pag. 276*), Francesco Rosa e il Langetti, genovesi, mescolando il Berrettini allo Strozzi.

A tutti l'arte severa del Merisi arrivò di rimbalzo, e a tutti per le vie più suadenti di quella maniera pseudo caravaggesca e riberesca, di cui il presto Luca Giordano fu il commesso viaggiatore agevole ed eloquente.

Giambattista Langetti si affacciò a Venezia intorno alla metà del seicento. Nato a Genova nella parrocchia di Santa Sabina nel 1625, come ci riferisce il Ratti e non un decennio dopo, come affermano i male informati biografi veneziani, vi giunse, benchè giovane, provetto nell'arte. Di schiettamente ligure non gli si riconoscerebbe nulla, a meno che non si volesse ritener tale il tocco sfrangiato che gli fu peculiare: alquanto affine a quello di Bernardo Strozzi, a cui il pittore storicamente si legherebbe, attraverso a G. F. Cassana [4].

Le fonti ce lo ricordano però da principio discepolo di Pietro da Cortona, e non è detto che questa pennellata non derivi da lui che gli sarebbe stato maestro a Roma, come vi fu maestro ad altri suoi concittadini, ad esempio il ligio e delicato Bottalla.

Certo si riscontra affine in pittori che non ebbero contatto con Genova, come na-

G. B. LANGETTI: ARCHIMEDE TRUCIDATO - VENEZIA
PALAZZO VIDMAN-FOSCARI

turale risultanza di una mistione di cortonesco e di caravaggesco. Soltanto nel Langetti il colore è più acceso e più generoso: ed è questa particolarità che può richiamare il Cassana fuggito con lo Strozzi a Venezia, quando il Cappuccino vi si era dovuto rifugiare.

Ivi si trasportò presto definitivamente, con più fortuna di questo suo secondo maestro anche Giambattista, richiamatovi dalla grande fama e dalla grande attrattiva dei suoi coloristi, e spintovi dal poco zelo che la città nativa dimostrava per l'arte dei suoi figli migliori. Certo quel tanto (ed è tanto poco) che ci è noto dell'attività del Langetti è tutto non genovese; così che L'Alizeri nel ricordarne tre opere in patria le dice importate da Venezia.

Quivi il pittore fu dei primi a imporre quel realismo enfatico che in poco tempo vi divenne di moda, ben più del caravaggismo di marca pura.

Lo aiutava la tecnica valorosa, per cui i veneziani dagli occhi di gazza ebbero sem-

pre una naturale predilezione e una naturale debolezza.

Con questo lasciapassare del colore lo strambo artista potè aver libero campo per i suoi eroi muscolosi e per i suoi nudi abbondanti. E non è a dire che non se ne valesse.

Gli giovò una certa teatralità ed eccentricità della vita; di cui il popolo che ama la stranezza del genio è sempre disposto a far gran caso. Usava il genovese, ci narra lo Zanetti, dipingere riccamente vestito di robe d'oro, a guisa d'imperatore; così come Machiavelli nello scriver i Discorsi e il Principe aveva amato deporre le vesti del giocondo gozzovigliare per la severa toga romana. Però alla sua chiara o per lo meno apparisceute stranezza il Langetti pare sapesse riunire la praticità calcolatrice e avveduta; e nel dipingere usava due maniere o per lo meno due modi diversi a seconda che il prezzo era copioso o sufficiente.

Per il cliente grosso, egli, vestito del robone di broccato, faceva sfoggio della incredibile prestezza che lo distingueva, e, mettendosi innanzi un modello, con gran facilità ne formava in una sola mattina una bella mezza figura " per il più d'un qualche filosofo, che non vendea meno di cinquanta ducati ". Ma questo era per i gonzi, " per i dilettanti innamorati delle pitture sue "; chè quando " dovea far opere d'impegno tenea un ordine di studio maggiore e molto bene solea condurle ".

Con questo abile metodo di dosar la propria valentìa è naturale che le opere corrive sopravanzassero le buone; come sopravanzano anche nella nostra esperienza.

Appartiene a questa prima mediocre famiglia il tipico " Archimede " di Braunschweig, una delle poche pitture firmate dall'autore *(pag. 280)*.

Un Archimede energico e nemico della comodità, seduto di sghimbescio sovra la rozza unica seggiola, in atto di sollevar alto come un archipenzolo la penna. Insomma il pretesto d'un nudo; di quei nudi opulenti che tanto piacevano a Luca Giordano. E per dipingerlo il pittore non ha badato alla " toilette " sommaria del suo soggetto, egli che non ci aveva badato per dipinger santi, come quei due Antonio abate e Paolo di San Alessandro della Croce a Bergamo di cui parla il Ratti. Se ci fossero del resto dubbi per l'identità del personaggio basterebbe a toglierli la replica che il pittore fece del sommo siracusano in una tela del Palazzo Vidman-Foscari a Venezia *(pag. 281)*.

Quivi l'antico sapiente, nello stesso molto succinto costume, sta per essere trucidato dal feroce legionario che già lo afferra per la barba canuta.

Migliore di questi due esemplari sono il dipinto della raccolta Platky a Lipsia, il caratteristico Mercurio ed Argo esposto alla Mostra del '600 e '700 a Firenze *(pag. 284)*, e Giuseppe che spiega i sogni della collezione Boross a Larchmond (New-York). Quest'ultimo un tipico quadro a tre quarti di figura, con un nudo meno ostentato, che si potrebbe identificare con il quadro di casa Conti, che citano le antiche guide di Vicenza *(pag. 283)*.

Ma passiamo ormai alle opere di prima qualità, per le quali oltre ai cinquanta ducati e più il pittore metteva la posta dell'onore. E innanzi tutto a quella che ci mostra il cortonismo fondamentale del maestro: al quadrone con " Apollo e Marsia " fatto per il conte Gasparo Tiene, oggi a Dresda *(pag. 285)*, di

G. B. LANGETTI: GIUSEPPE SPIEGA I SOGNI - LARCHMOND (NEW-JORK). COLLEZ. BOROSS

G. B. LANGETTI: MERCURIO ED ARGO – PROPRIETÀ CAVIGLIA GENOVA (MOSTRA DI FIRENZE).

G. B. LANGETTI - APOLLO E MARSIA - GALLERIA DI DRESDA.

cui canta con entusiasmo marinesco il Boschini:

No se puol figurar con più modestia
Quel Dio tuto de razi luminoso,
Ne più feroce el satiro rabioso,
Mezo homo, mezo cavra, e tuto bestia.

I compagni salvadeghi hà tormento
In veder quela bestia a scortegar.
Par propriamente sentirla a sbragiar
Con urli e smorfie, che ve fa spavento.

Ed eccoci al " San Gerolamo " posseduto dal pittore Italico Brass *(tav. a colori)*. Forse proviene anch'esso da Vicenza ed è quello " famoso " descritto dal Vendramini Mosca nel palazzo Conti ov'era il ricordato " Giuseppe che spiega i sogni ". E se non è lui, merita, e deve aver meritato, questo epiteto magnificante.

Il fuoco del suo colore e le bellezze innegabili della composizione magniloquente ce lo rendono ancora, e non poco, piacevole. Vi si sente come un alito di settecento, specie in quell'angelo che visita il santo veglio, il quale pare aggiunger fiamma alla roggia atmosfera che lo avvolge con la sua stessa veste scarlatta.

Il Langetti adora questi cieli ebbri e sugosi, questi riflessi di bengala sanguigno entro la pennellata sapiente. Basterebbe essa sola a distinguerlo e a dargli il primato fra quanti pittori naturalisti ebbe Venezia: sempre avari di tinte, per discrezione talvolta, ma più spesso per povertà.

Giambattista da questo lato non lesina, anche quando per il resto si diverte. E se una volta tanto sembra essersi imposto una castità di tecnica e di concetto, e precisamente nell'unica pala che ancora si conserva di lui alle Terese in Venezia lo fa per dimostrarci che può rinunciare alle abili trovate di teatrante quando l'opera richiede di far sul serio. Intendo accennare al Crocifisso con ai piedi la Maddalena, che adorna la sperduta chiesuola, unica fra le non poche opere del genovese che l'arricchivano un tempo (*pag. 287*). Più dell'acutezza del tocco nel tracciare il bellissimo corpo del Crocefisso, condotto senza il minimo sfoggio delle solite ridondanze muscolari, c'interessa l'umano sentimento che aleggia in tutta la pala. Novità che rianima e tramuta il dipinto in cui, altrimenti, non apparirebbe altro che l'evidente ricordo di Van Dyk, naturalissimo per un ligure.

Gesù non china la testa invano prima di cedere alla morte. Nella solitudine del Calvario, da cui fuggono, cacciati dall'orrendo temporale, gli ultimi soldati che avevano atteso al supplizio, rimane, umile creatura che non teme la foschia tremenda, Maddalena, la peccatrice pietosa. Ed è a lei che nella fioca luce emanata dal corpo di Cristo, unica fra tante tenebre, si rivolge lo sguardo estremo del Martire.

Ma se l'agevole e piacente *pathos* c'interessa, se pur c'interessa la facilità notabile d'esprimerlo, è l'abilità di contenerlo che ci persuade. Dopo tanta ostentazione di perizia questo rivoletto di sincerità ci pare come un'acquata dopo un giorno infocato.

Non è ancora la via nuova: non è nemmeno ancora il sentiero che sboccherà in quella via; è appena l'indizio. Ma il filo di Arianna è trovato e i giovani se ne serviranno per arrivare alle forme agili e schiette del settecento, cioè ancora all'arte e non all'artificio.

Ed è non piccolo e non ultimo vanto

G. B. LANGETTI: CRISTO IN CROCE E LA MADDALENA
VENEZIA, LE TERESE

dei naturalisti di averli accompagnati sino alla soglia della redenzione.

Se il Langetti, morto nel 1676, mancò troppo giovane per vederla, altri della sua schiera assistettero all'aurora, e innanzi a tutti lo Zanchi da cui, attraverso il discepolo Molinari uscì il genio corroborante del Piazzetta.

Fu insomma per loro che i veneziani, maestri del colore, iniziatori della pittura integrale moderna, capirono la convenienza di ritornare a quel superbo equilibrio che li aveva fatti gloriosi un tempo.

Caravaggio esagerando a ragion veduta il senso costruttivo a danno di quello cromatico e dell'accordo tonale aveva voluto opporsi a quelle pitture di maniera che con il pretesto del colore e del tono non erano più nè forma nè colore. Ma s'egli era andato troppo in là, sotto la sferza del Merisi era facile a Venezia, dove Tintoretto e il meglio dei Bassano erano ancora perfettamente moderni, compire il ravvedimento, così come lo avevano compito fra noi Rubens e Velasquez: superando e dimenticando nel colorire con verità e con gioia la moderazione, e diciamo pure l'aridezza cromatica, a cui Caravaggio si era ridotto per l'ardore della sua stessa reazione.

GIUSEPPE FIOCCO.

(1) Nicolò Renieri fu anche buon ritrattista. Le sue opere principali sono la pala dell'altar maggiore alle Terese, il Sant'Antonio a San Canciano e il Battesimo di C. a San Salvatore.

(2) Del Sandrart, che fu per parecchi anni a Venezia (cfr. *Academia Artis Pictoriae*, 1683), non ci resta quivi opera alcuna.

Di Francesco Rosa è solo in pubblico un quadrone, con Sant'Antonio che resuscita un morto, ai Frari. Due tele, con Ercole l'una e con Giobbe l'altra, sono nel Palazzo Porto (già Sandi) in Corte dell'Albero: e il Giobbe vi è firmato. Pure firmata mi ricorda il conte C. Gamba esistere un'opera nei depositi degli Uffizi.

Di Giancarlo Loth bavarese ci basti citare i dipinti di Santa Maria del Giglio (primo altare a sinistra), dell'Ospedaletto (primo altare a destra) e di San Silvestro (la Natività).

Intorno allo Zanchi sta preparando un ampio lavoro l'arch. Alberto Riccoboni di Trieste. Si deve a lui di averne fissato l'anno di nascita al 1631. Morì nel 1722. Ne ricorderò le molte opere a Santa Maria del Giglio (di cui una qui riprodotta, esposta alla Mostra fiorentina), le due lungo lo scalone della scuola di San Rocco, il cielo della scuola dei Carmini, ecc. Conservatissimo e molto degno il giovanile Mosè che fa scaturire l'acqua, di Santa Maria Maggiore di Bergamo.

(3) Del romano Pietro Ruschi o Rusca oltre al quadro riprodotto debbono esser ricordate la pala del secondo altare a destra all'Ospedaletto e quella nel transetto, dallo stesso lato, a San Pietro di Castello.

(1) Bibliografia intorno a G. B. Langetti:

C. G. RATTI, *Delle vite dei pittori etc. genovesi*, 1769, II, pp. 22-28.

M. BOSCHINI, *Carta del Navegar Pitoresco*, 1640, pp. 538, 540 e 596.

M. BOSCHINI, *Le ricche Minere etc.*, 1674, pp. 10-11.

A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1771, pp. 519-520.

F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, II, 1847, p. 64.

F. VENDRAMINI, *Guida di Vicenza*, 1778, pp. 59, 60 e 114.

A. MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova*, 1904, p. 29.

F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, 1840, p. 534.

H. VOSS, *Zeitschrift f. bild. Kst*, 1919 n. 30 pp. 19 e segg.

H. RIEGEL, *Catalogo della Gemälde Sammlung di Braunschweig*, 1900, n. 507.

IL SAN GIOVANNI BATTISTA DI GIOVANNI ANTONIO HOUDON.

Giunto a Roma verso la fine dell'anno 1764 [1], Giovanni Antonio Houdon si preoccupa di perfezionare la propria arte, formatasi entro la grande tradizione settecentesca francese, mediante un acuto studio del vero e mediante un'osservazione profonda dell'antichità. Allievo dell'Accademia di Francia, i mezzi che questo istituto offriva e i grandi capolavori così numerosi nella città eterna gli dettero modo di completare la sua educazione e di affinare la sua capacità, conducendolo appunto a raggiungere una più profonda comprensione della natura, una più libera intuizione degli ideali classici. Liberatosi da tutto ciò che, così in una direzione come nell'altra, rappresentava il peso di ricordi non assimilati, di un passato che il suo spirito libero e ardente non poteva ormai sentire vivo, lo scultore francese, poco più che ventenne, si avvia a diventare uno dei più caratteristici rappresentanti dell'arte che si rinnova fra il XVIII e il XIX secolo. Lungi dal ripudiare con sdegno le forme della scultura alle quali era stato educato, egli rimane in questa corrente, estremo e sommo rappresentante del berninismo francese, ma insieme sa trovare nella sua sensibilità squisitissima la spinta a rinnovare, con l'osservazione e con lo studio, se stesso e la tradizione artistica del suo paese.

Se nella scelta degli argomenti che prende a scolpire non appena ritornato in Francia – un *Morfeo*, un *Centauro*, due *Vestali*, un *Sacerdote dei Lupercali*, due busti trattati alla maniera antica [2] – noi sorprendiamo la passione destata in lui dalla permanenza romana durante proprio quegli anni in cui il mondo classico era oggetto di un così ravvivato fervore di studi, possiamo, e ciò è più conclusivo per i fini della storia dell'arte, seguire fin dai primi passi la trasformazione interiore in lui operata a Roma dall'ambiente e dalle ricerche, se prendiamo in esame l'attività che è venuta quivi spiegando.

Una grande, e oggi non esitiamo a dire meritatissima, fortuna egli ebbe fin dall'inizio. Il procuratore generale dei Certosini – i quali dal 1561 tenevano la chiesa e il chiostro di Santa Maria degli Angeli [3] – era francese, e al giovanissimo artista connazionale non esitò a commettere due statue, grandi quasi il doppio del vero – San Brunone, fondatore, e San Giovanni Battista, prototipo delle virtù e degl'ideali dell'ordine [4] – per adornare due nicchie, che, in seguito ai lavori di recente eseguiti dal Vanvitelli [5], si venivano a trovare una di fronte all'altra non appena oltrepassato il vestibolo della chiesa. Il *San Brunone*, eseguito in marmo, è tuttora nella sua nicchia di destra: già il Cicognara [6], giudice appassionato e troppo rigoroso verso l'arte di quell'età, loda la bellissima scultura, e dice giustamente che va preferita a quella dello stesso Santo eseguita da Michelangelo Slodtz per la Basilica Vaticana. L'elogio dello scrittore accademico, al quale dob-

biamo interamente associarci, ci dice soprattutto come la statua rivelasse fin dal suo apparire caratteri nuovi, inspirati dal desiderio di riannodarsi ad una tradizione più remota. Ma noi oggi, d'altra parte, dobbiamo dire qualche cosa di più: il ritorno ad una compostezza classica, mentre rivela lo studio assiduo e proficuo delle sculture antiche, non significa rinunzia ad alcuna delle conquiste espressive realizzate dall'arte nelle età più vicine. Con questo lavoro l'Houdon si prepara bensì a divenire il meraviglioso ritrattista, ma anche ci si palesa schietto figlio, diciamolo pure, della tradizione barocca, che egli rinnova e purifica ripudiando ogni eccesso manieristico, e rifacendosi ad uno schietto esame del corpo umano, ad uno studio appassionato ma non passivo delle possibilità d'espressione offerte dalla statuaria antica: ci si palesa per sempre, con tutti i grandi progressi che ha saputo realizzare, vero discendente di quello Slodtz, che egli stesso ha mostrato di considerare come il suo più diretto maestro [7].

Se l'ampia tonaca del certosino avvolge tutto il corpo di San Brunone, una succinta pelle fascia le anche di San Giovanni Battista, e determina nuovi ed ardui problemi per la modellazione del nudo. Giovanni Antonio Houdon, conscio delle difficoltà tecniche perchè saldo nei convincimenti artistici, volle accingersi al grave incarico della sua seconda statua con la più conveniente preparazione. Non le muscolose e contorte figure dei suoi immediati precursori e dei suoi contemporanei, non le salde e immobili costruzioni dei prototipi greci e romani gli avrebbero permesso di esprimere con sincerità la sua intima visione di armonica bellezza: molte cose egli aveva appreso utilmente dagli antichi, molte cose dai moderni, ma infine voleva da sè rifare il cammino per giungere ad una forma più propriamente sua. È ciò che avviene a tutti gli artisti grandi, i quali non disdegnano la tradizione, ma la vogliono rinnovare entro se stessi ripetendo sperimentalmente in certo modo quel cammino che ha condotto ai capolavori delle età precedenti. Troppi problemi si affacciavano al sottile spirito del giovane scultore, di troppe indagini egli sentiva il desiderio e il bisogno perchè si potesse cimentare senz'altro all'arduo lavoro. E così, per ammaestramento proprio, per preparazione alla sua statua di San Giovanni Battista, compose un modello destinato a restar famoso, ad essere riprodotto in innumerevoli copie, a divenire base per l'ammaestramento e la preparazione di tutti gli scultori fino ad oggi. Si tratta appunto del famoso *Écorché* [8], figura di uomo scorticato, in grandezza del vero, per l'addestramento degli artisti nello studio anatomico. La distribuzione e il rilievo delle masse muscolari su tutto il corpo in movimento sono analizzate con l'obiettività spietata di uno scienziato, sono intuite con lo sguardo divinatore di un artista. Saggi consimili di scultura non erano mancati anche prima d'allora, e poi già Bouchardon aveva modellato una figura analoga [9]: il lavoro di Houdon peraltro, per il suo alto valore artistico, fu giudicato di una utilità senza pari, ed ebbe rapida celebrità e larga diffusione [10]. Nel febbraio 1767 era già compiuto, e da tutti lodato, questo "étude d'anatomie", e veniva da Roma sollecitato il permesso delle autorità centrali di Parigi, senza indugio concesso, affinchè il giovane autore potesse riprodurre

G. A. HOUDON: SAN BRUNONE - ROMA, SANTA MARIA DEGLI ANGELI *fot. Alinari).*

G. A. HOUDON: *L'ÉCORCHÉ* – ANNO 1767.

G. A. HOUDON: SAN GIOVANNI BATTISTA
ROMA R. GALLERIA BORGHESE
FOT. ANDERSON

il suo modello a scopo di lucro, cedendone intanto un esemplare alla stessa Accademia di Francia [11]. Questo esemplare, tuttora nel luogo, devesi ritenere come il prototipo di tutti quelli venuti dopo, e sul tronco d'albero, che manca in molte delle copie successive, reca la firma dell'autore e la data 1767 [12]. Quindici anni dopo, rinnovandosi il regolamento del secolare istituto, verrà espressamente sancito che l'istruzione anatomica dei giovani artisti sia condotta sopra questo modello [13]: si deve probabilmente a una sì grande diffusione se nel 1780 l'autore, per il desiderio di non veder sempre riprodotto all'infinito un medesimo originale, ed anche per attuare qualche mutamento di particolari in dipendenza della posa alquanto trasformata, lo scultore modellò un nuovo *Écorché* col braccio destro non più proteso orizzontalmente in avanti, ma alzato e leggermente ripiegato al di sopra della testa [14].

Se possediamo gli elementi per documentare ed illustrare ampiamente gli studi preparatori della statua del Battista, dobbiamo però subito aggiungere che questa purtroppo non è stata mai tradotta in marmo: si deve anzi solo ad un felice rinvenimento recentissimo se io posso oggi presentarne il bozzetto originale in grandezza del vero.

Quella medesima inesauribile fonte che ci ha già offerto tante notizie, cioè la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, ci mostra, a proposito del *San Brunone*, come l'Houdon giungesse successivamente per gradi dalla prima idea alla statua perfetta: si sa infatti che lo scultore, compiutone un ottimo modello, lo eseguì in grande [15]. I tre successivi stadi avrebbero dovuto per il *San Giovanni Battista* divenire quattro, e cioè dapprima l'*Écorché* in grandezza del vero, poi un modello della statua in grandezza del vero, quindi un modello nelle maggiori dimensioni in cui volevasi scolpire, e infine la scultura in marmo. Del modello " de grandeur naturelle " è ricordo in un elenco che verso il 1784 l'autore stesso ha redatto delle sue opere, forse per dare un ragguaglio della sua carriera artistica agli Americani che stavano trattando con lui il lavoro della statua di Washington [16]. In questo elenco, di un modello di proporzioni più grandi, uguali a quelle della statua in marmo di San Brunone, non è parola, ed in un elenco successivo, pure compilato dall'artista l'anno terzo della Repubblica, è ricordato il lavoro del *San Giovanni Battista* senza alcun accenno alle sue dimensioni [17]. Il modello in gesso di maggiori proporzioni fu però eseguito, e, in mancanza della scultura marmorea, fu collocato in Santa Maria degli Angeli, nella nicchia a ciò destinata dirimpetto al *San Brunone*. Ma, corroso il sostegno metallico, malferma la statua gigantesca sulla sua base esigua, nella notte dal 3 al 4 giugno 1894 precipitò al suolo, e si ridusse in minutissimi frammenti [18]. Una copia della testa ce ne è conservata nel Landesmuseum di Gotha, dove sono tante riproduzioni di opere dello scultore francese a causa della sua lunga amicizia col Duca di Sassonia-Gotha [19]: il Dierks, che ha avuto il grandissimo merito di riconoscere per primo l'opera di Houdon nel modello grande di Santa Maria degli Angeli, è stato condotto a questo convincimento dallo stile e dalla bellezza del lavoro, dall'elenco del terzo anno della Repubblica più sopra ricordato, e insieme appunto da

G. A. HOUDON: SAN GIOVANNI BATTISTA.
ROMA, R. GALLERIA BORGHESE *fot. Anderson).*

G. A. HOUDON. SAN GIOVANNI BATTISTA
ROMA, R. GALLERIA BORGHESE *fot. Anderson*

questa copia di Gotha che non esita affermare condotta " nach der statue [20] ".

Recentemente il comm. Roberto Paribeni, l'illustre direttore del Museo Nazionale Romano, ha voluto, con benevolenza di cui non gli saprò mai essere abbastanza grato, richiamare la mia attenzione sopra una statua in gesso, in grandezza del vero, rinvenuta per caso entro un vano appartato del suo istituto, che, è bene notarlo subito, occupa, nelle Terme Diocleziane, quei locali adiacenti alla chiesa di Santa Maria degli Angeli che erano abitati dai Certosini [21]. Non poteva davvero dirsi che il gesso fosse in condizioni ottime, tutto imbrattato e rotto in più parti; per buona sorte, però, v'era ogni elemento per poterlo restituire al suo stato integro. La bellezza non comune della statua settecentesca produsse immediatamente in me una grande impressione: l'analisi delle caratteristiche stilistiche e lo studio delle fonti documentarie facilmente inducono la sicura convinzione che siamo di fronte al primo modello che l'Houdon, subito dopo l'*Écorché*, ha eseguito per la sua statua del Battista.

Basta confrontare la bella figura – che il restauro egregiamente condotto dal prof. Cesare Fossi ha riportato al pristino valore – con l'*Écorché* del 1767 da una parte, e con la testa di Gotha dall'altra, per avere la più assoluta conferma. Non un servile lavoro di copia, che sarebbe in contraddizione con l'alta coscienza dell'artista e con l'infaticabile suo amore di ricerca, ma indiscutibile dipendenza, in relazione con quanto ci dicono i documenti. Il movimento delle gambe è identico; l'accurato studio dei muscoli sotto la pelle ha permesso la corrispondente modellatura perfetta dei polpacci nella statua del santo. Così per il torace, così per le braccia, così per la testa. Il santo è raffigurato nell'attimo in cui sta per riprendere a parlare; la sua attitudine insieme calma ed energica invita all'attenzione non meno che la mossa pacata della mano destra, mentre fra le dita della sinistra s'insinua un accenno dell'asta della bandiera crociata. A fianco, elemento paesistico che non sappiamo fino a qual segno avrebbe dovuto essere sfruttato nell'esecuzione definitiva in marmo, è quel medesimo tronco d'albero che – l'ho già detto – si trova negli esemplari più prossimi all'originale del primo *Écorché*, senza peraltro recare qui traccia nè di firma nè di data. Se ci facciamo ad osservare la statua lungo il suo fianco sinistro, scopriamo l'impostazione sicura della gamba e la molle piegatura del braccio che è disteso lungo il corpo: se passiamo dal lato opposto troviamo nuovi pregi, e cioè soprattutto il bel movimento della gamba, il palpitare del costato, la sapiente drappeggiatura della pelle che fa da vestimento. Sul viso e su tutta la superficie del corpo è un continuo giuoco di chiaroscuro dovuto al modellato profondo e all'amorosa minuziosità con cui è lavorata la materia: nessuna esagerazione, nessun manierismo, ma quella spontaneità che viene dall'affrancamento più completo da ogni imitazione remota o recente. Nella parte posteriore, che doveva essere addossata al fondo della nicchia, la statua non è lavorata. Così l'insieme come i particolari ci mostrano anche qui caratteri di una legittima sopravvivenza dell'arte barocca, temperata dallo studio assiduo dell'arte classica e dall'osservazione continua della

G. A. HOUDON: LA TESTA DEL SAN GIOVANNI BATTISTA.
ROMA, R. GALLERIA BORGHESE.

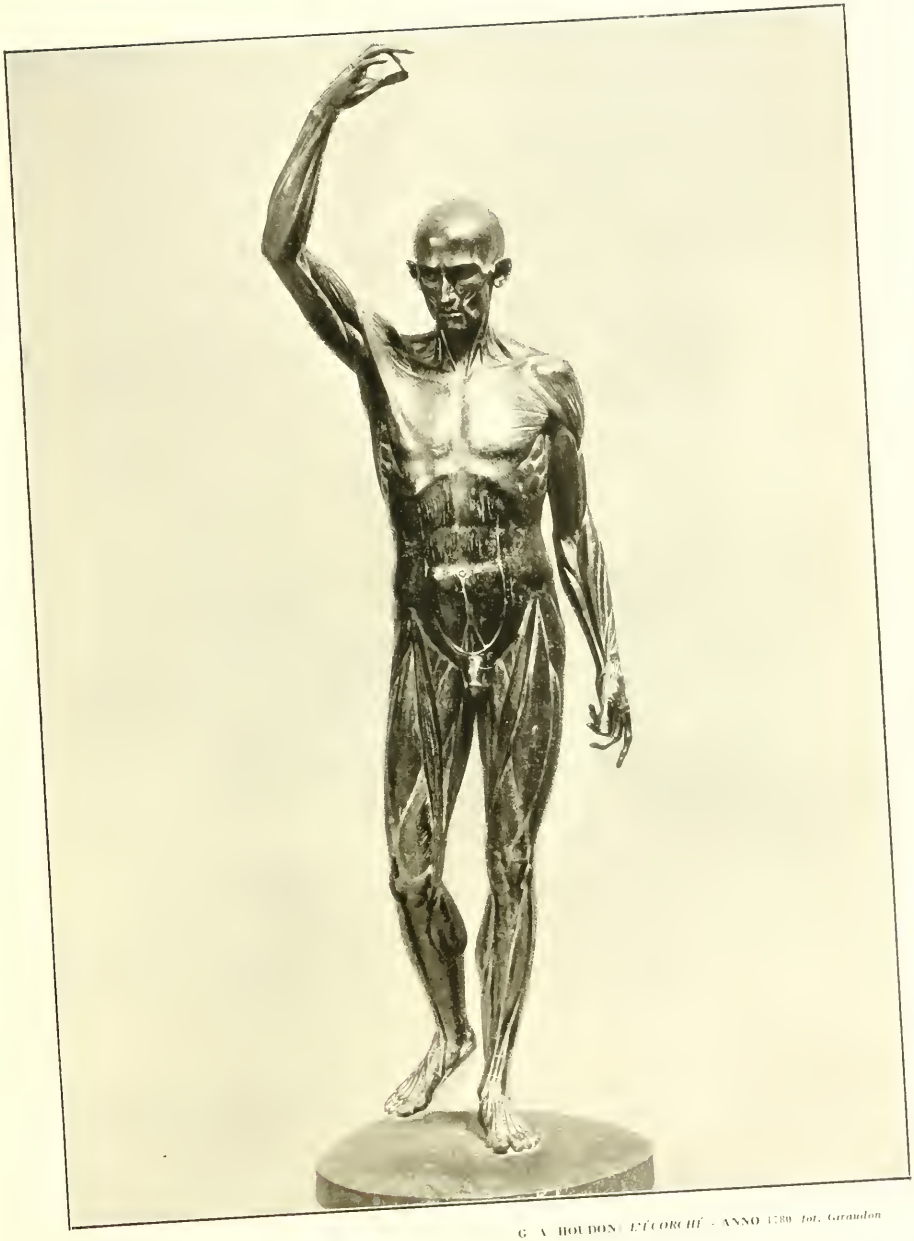
natura. Poichè l'originale in marmo non fu scolpito a cagione, secondo ogni verosimiglianza, del ritorno dell'Houdon in Francia, così converrà fissare all'anno 1768 l'esecuzione di questo *San Giovanni Battista* in gesso [22].

Studiando la varia, complessa, copiosa produzione artistica di Giovanni Antonio Houdon, non è possibile fare a meno di osservare come egli dia alle sue figure un più felice rilievo plastico allorchè tratta una materia più umile e più molle. Maestro provato ad ogni virtuosismo, sa scolpire in marmo il busto di Buffon e fondere in bronzo quello di Rousseau, ma allorchè può plasmare in gesso l'effigie della moglie o della figlia Sabina, o può comporre con la terracotta l'imagine di Washington, è nella sua opera una freschezza più spontanea, un'efficacia più persuasiva. Si direbbe quasi che, non preoccupato dalla nobiltà della materia destinata a sfidare i secoli, si compiace d'improvvisare, libero ancor più che di consueto da ogni vincolo di ricordo scolastico o di convenienza professionale. Queste belle doti di spontaneità e di suasione troviamo nel gesso che è entrato avventuratamente ad accrescere il numero dei capolavori della Regia Galleria Borghese in Roma.

Gesso che, anche a prescindere dal particolare valore che gli vien conferito dalla mancanza della statua definitiva e di altri bozzetti, devesi assolutamente riguardare come un originale. Eseguito direttamente, e certamente in unico esemplare, sopra il modello impastato in creta dalle mani dell'artista, questi – com'era sua consuetudine – lo ha rilavorato, lo ha rifinito, lo ha accarezzato, lasciandovi alla superficie la traccia di un lavoro soggettivo di esecuzione, che fa dimenticare l'opera meccanica del formatore [23].

Qualche variante – dovuta forse alla maggior compostezza che l'artista voleva raggiungere avvicinandosi all'esecuzione del suo lavoro in marmo – ci è dato sorprendere nella testa del Museo di Gotha: il viso più reclinato conduce ad un'espressione meno energica e più accentuatamente sentimentale, ad un senso di calma quasi rassegnata. Il modello grande in gesso che era nella nicchia costituiva l'esemplare completo da cui questa copia parziale è stata calcata: probabilmente le modificazioni si estendevano anche a qualche particolare dell'attitudine e del movimento di tutto il corpo, allo scopo di accentuare quell'abbandono malinconico che nel nostro gesso in grandezza del vero manca interamente. Inoltre vi era, completamente eseguita, la bandiera crociata, ed ai piedi del santo riposava l'Agnello [24].

Il felice ritrovamento del *San Giovanni Battista*, e la sua collocazione in una pubblica raccolta, viene a dar la possibilità di conoscere un capolavoro della scultura del Settecento che dev'essere ricordato subito accanto al celebrato *San Brunone*, il quale per tal modo non è più – anche a prescindere dall'*Écorché* di Villa Medici – la sola scultura del grande francese conservata in Italia. Esposta accanto alla *Paolina Borghese* del nostro grande Antonio Canova, l'opera del francese induce a qualche considerazione sulla scultura del Settecento al di qua e al di là delle Alpi. Veneziano e settecentesco, assai più che neoellenico, Antonio Canova porta nell'arte il vigore e la sincerità di una tradizione che non



G. A. HOUDON. *L'ÉCORCHÉ* - ANNO 1780 *fot. Garaudon*

G. A. HOUDON: RITRATTO DI BUFFON
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

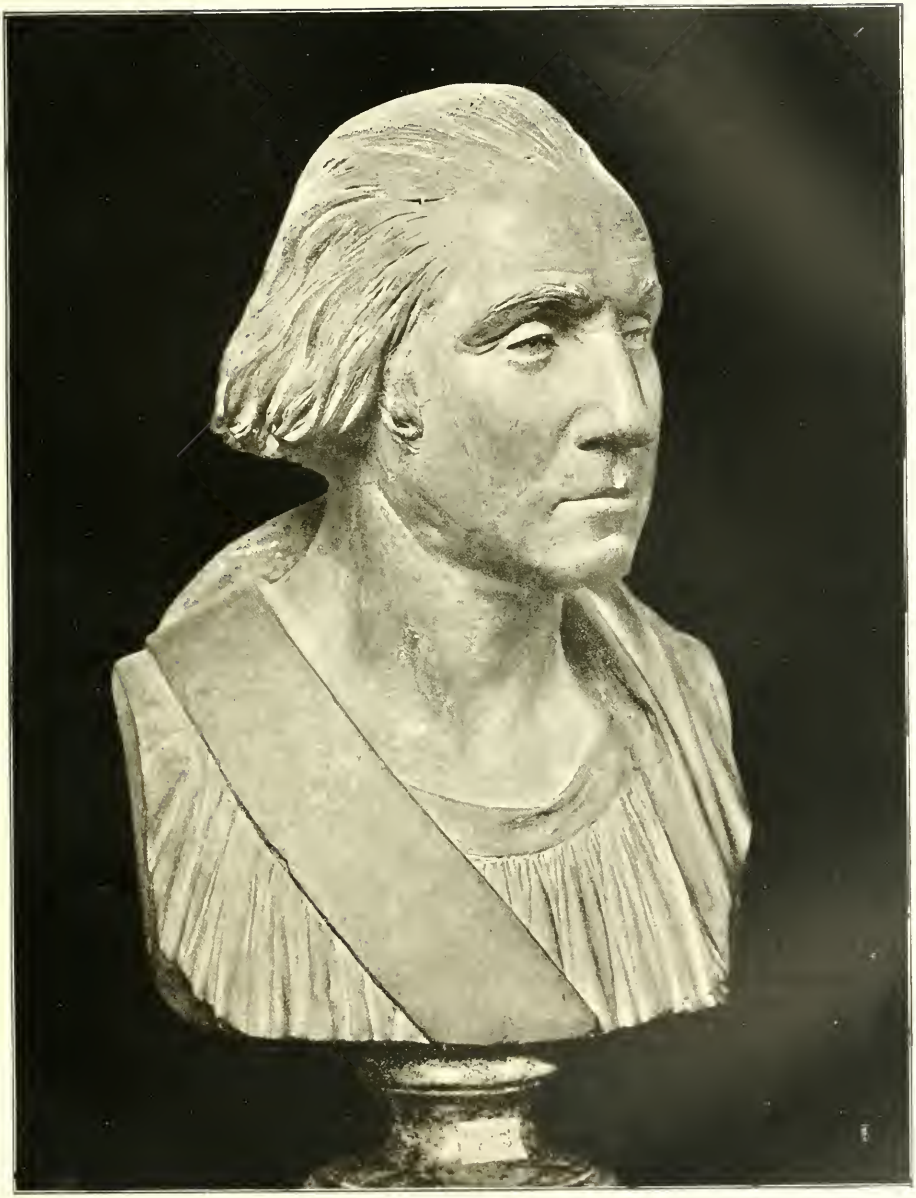
rinnega mai, anche quando si sforza d'integrarla con nuove conquiste. Francese e settecentesco a sua volta, Giovanni Antonio Houdon non meno del confratello italiano deve la grandezza al fatto che non ripudia il passato tra i cui esempi ha compiuto la propria educazione. Rinnovatore l'uno e l'altro dell'arte nel rispettivo paese, al loro primo sorgere noi li sorprendiamo assai più vicini di quel che non si crederebbe, tanto sono ambedue nella linea di una tradizione che, mossa dapprima con gagliardo impeto formativo dall'Italia verso la Francia [25], ne tornava poi recando il frutto – che racchiudeva semi fecondi – di una esperienza laboriosa e sottile. Del resto sappiamo in modo diretto e preciso dell'ammirazione del Canova per l'Houdon. Non soltanto, scrivendo al Cicognara, egli ricorda alcuni dei famosi ritratti e il tanto noto *Écorché*,

G. A. HOUDON RITRATTO DELLA MOGLIE
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

prendendo da ciò argomento per lodare il *San Brunone*, e per concludere che si tratta di "artista degno di molta lode[26]", ma è anche l'autore della rivendicazione al nome di Houdon di questa famosa statua del santo fondatore dei Certosini, che a Roma frattanto si andava attribuendo a Pietro Legros[27].

Quello che noi in Antonio Canova chiamiamo classicismo non è, almeno ini-

G. A. HOUDON: RITRATTO DELLA FIGLIA SABINA
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE *fot. Alinari*.



C. A. HOUDON. RITRATTO DI WASHINGTON
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE. *fot. Alinari*.

zialmente, che reazione agli eccessi manieristici del barocco e austera disciplina educativa al fine di ristabilire la tradizione in una linea più schietta e più corretta. Quindici anni prima, parimenti a Roma, Giovanni Antonio Houdon si era posto il medesimo problema, e con eguale fede si era adoperato per la sua soluzione.

ACHILLE BERTINI CALOSSO.

---

(1) Il brevetto di allievo dell'Accademia di Francia in Roma risulta firmato il 19 agosto 1764; l'Houdon giunse a Roma il giorno 11 novembre dello stesso anno. Cfr. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, XII, Paris, 1902, 50 e 65. Le più precise informazioni sullo scultore possono trovarsi in H. DIERKS, *Houdons Leben und Werke*, Gotha, 1887: è opera ragguardevole per la bibliografia, e per gli spogli d'archivio che hanno permesso di utilizzare tutti i documenti pubblicati più tardi nella *Correspondance* qui sopra ricordata.

(2) H. DIERKS, op. cit., 14 e 106; P. VITRY, *Le "Morphée" de Houdon* in *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XXI, Paris, 1907, 149-156; S. LAMI, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au dix-huitième siècle*, I, Paris, 1910, 413; G. GIACOMETTI, *Le statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque*, I, Paris, 1918, 27-39.

(3) P. DE ANGELIS, *La Chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane*, Roma, 1920, 20.

(4) *Correspondance*, vol. cit., 119 e 122.

(5) I lavori del Vanvitelli, notevoli soprattutto per il vestibolo, risalgono all'anno 1749: G. MELCHIORRI, *Guida Metodica di Roma*, Roma, 1836, 262 e A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, p. I mod., Roma, 1839, 331-332. Vedi anche [L. VANVITELLI, nipote], *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, 1823, 19-21.

(6) L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, ed. II rived. ed ampl., VI, Prato, 1824, 315-316. Vedi anche QUATREMÈRE DE QUINCY, *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut*, Paris, 1834, 392-393.

(7) L. GONSE, *La sculpture française depuis le XIVe siècle*, Paris, 1895, 237.

(8) *Correspondance*, vol. cit., 140. Vedi anche A. LECOY DE LA MARCHE, *L'Académie de France à Rome*, Paris, 1871, 299-300 e H. DIERKS, op. cit., 12-14.

(9) H. DIERKS, op. cit., 10-11.

(10) Vedi, fra i tanti, L. CICOGNARA, op. cit., 316; QUATREMÈRE DE QUINCY, op. cit., 393-394.

(11) *Correspondance*, vol. cit. 140, 146, 151.

(12) È bensì tuttora nella Galleria dell'Accademia di Francia in Roma, a Villa Medici, ma infranto, e perciò in condizioni da non poter essere fotografato. Il nuovo Direttore, l'illustre scultore Denis Puech, ha già disposto che sia convenientemente restaurato. Una delle copie abbastanza vicine — ma in cui, per il ripetersi della riproduzione, e firma e data appaiono già con sensibili alterazioni — è quella posseduta dal R. Istituto di Belle Arti di Roma. Per l'esemplare di Villa Medici, cfr. anche H. DIERKS, op. cit., 13 e 131.

Per il dono di un calco dell'*Écorché* fatto nel 1769 da Houdon stesso all'Accademia Reale di Parigi, vedi *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, VIII, Paris, 1888, 24. Cfr. anche *Correspondance*, vol. cit., 252.

La fotografia che io riproduco è stata presa sopra uno degli ottimi esemplari in gesso posseduti dalla École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi.

(13) A. LECOY DE LA MARCHE, op. cit., 15-16.

(14) H. DIERKS, op. cit., 105-106; 131-132; S. LAMI, op. cit., I, cit. La fotografia di questo modello è dall'esemplare in bronzo che parimenti conservasi nella scuola parigina di belle arti.

(15) *Correspondance*, vol. cit., 119. Anche per il famoso piccolo marmo del *Morfeo*, che è al Louvre, l'autore ha inizialmente eseguito un bozzetto in grandezza naturale: P. VITRY, op. cit.

(16) P. VITRY, *Une liste d'œuvres de J.-A. Houdon rédigée par l'artiste lui-même vers 1784* in *Archives de l'Art français*, nouv. pér., I, Paris, 1907, 197, num. 3.

(17) H. DIERKS, op. cit., 106.

(18) Debbo la precisa indicazione alla cortesia di Antonio Muñoz, che mi ha permesso di fare indagini nell'Archivio della R. Soprintendenza ai Monumenti.

(19) Per i rapporti dello scultore con il Duca di Sassonia-Gotha, cfr. H. DIERKS, op. cit., 24-26. Vedi pure L. DUSSIEUX, *Les Artistes Français à l'Étranger*, Paris, 1856, 97; P. VITRY, *Le "Morphée"* etc., già cit., 155. Sarà anche utile, per i rapporti dell'Houdon con principi tedeschi e per i suoi lavori in musei della Germania, vedere E. STEINMANN, *J. Antoine Houdon im grossherzoglichen Museum zu Schwerin* in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IV, Leipzig, 1911, 207-223.

(20) H. DIERKS, op. cit., 17-18 (e bibliogr., ivi), 106 e 125. Prima di lui, anche chi ricordava la statua in gesso mostrava però d'ignorarne l'autore. Vedi, ad es., A. NIBBY, op. cit., vol. cit., 333.

(21) Della "découverte", da me informato, ha voluto gentilmente dare notizia Louis Réau alla Société de l'Histoire de l'art français, nella seduta del 7 gennaio di quest'anno. Cfr. *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne — suppl. de la Revue de l'Art ancien et moderne*, XXIV, Paris, 1922, *(Société de l'Histoire de l'art français)*, 5-6. Vedi anche in *Kunstchronik und Kunstmarkt*, LVII, n. f., XXIII, Leipzig, 1922, *(Funde)*, 506.

Distrutto il gesso grande di Santa Maria degli Angeli, non si sospettò che un altro esemplare della statua potesse esserci conservato: cfr. P. VITRY, *Le "Morphée"*

etc., già cit., 156; IDM., *Une liste* etc., già cit., l. cit., nota: S. LAMI, op. cit., l. cit.

(22) Al posto dell'Houdon dal 1. dicembre 1768 figura all'Accademia di Francia in Roma lo scultore Jullien: cfr. *Correspondance*, vol. cit., 187, 216, 218, 221.

(23) G. GIACOMETTI, op. cit., vol. cit., 324-326. Vedi anche P. VITRY, *Le "Morphée"* etc., già cit., 151.

(24) Da alcune colte e gentili persone che conservano un sufficiente ricordo del gesso grande, ho potuto avere i dati che mi permettono giungere a questa sommaria descrizione.

Il *San Brunone* misura, senza la base, m. 3.15 di altezza: il *San Giovanni Battista* 1.70. La testa di Gotha ha misure pressochè uguali a quelle della statua marmorea di *San Brunone*; l'*Écorché* del 1767 ha dimensioni leggerissimamente maggiori del *San Giovanni Battista*.

(25) A. BERTINI CALOSSO, *Il Classicismo di Gian Lorenzo Bernini e l'Arte Francese ne l'Arte*, XXIV, Roma, 1921, 241-256, e spec. 253 nei riguardi dell'Houdon.

(26) *Un'amicizia di Antonio Canova – Lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara*, raccolte e pubblicate da V. MALAMANI, Città di Castello, 1890, 86-87 (da Roma in data 17 febbraio 1817).

(27) A. DE MONTAIGLON et G. DU PLESSIS, *Houdon, sa vie et ses œuvres* in *Revue Universelle des Arts*, I, Paris, 1855, 166-167, e bibliogr., ivi. Vedi anche H. DIERKS, op. cit., 16 e 110.

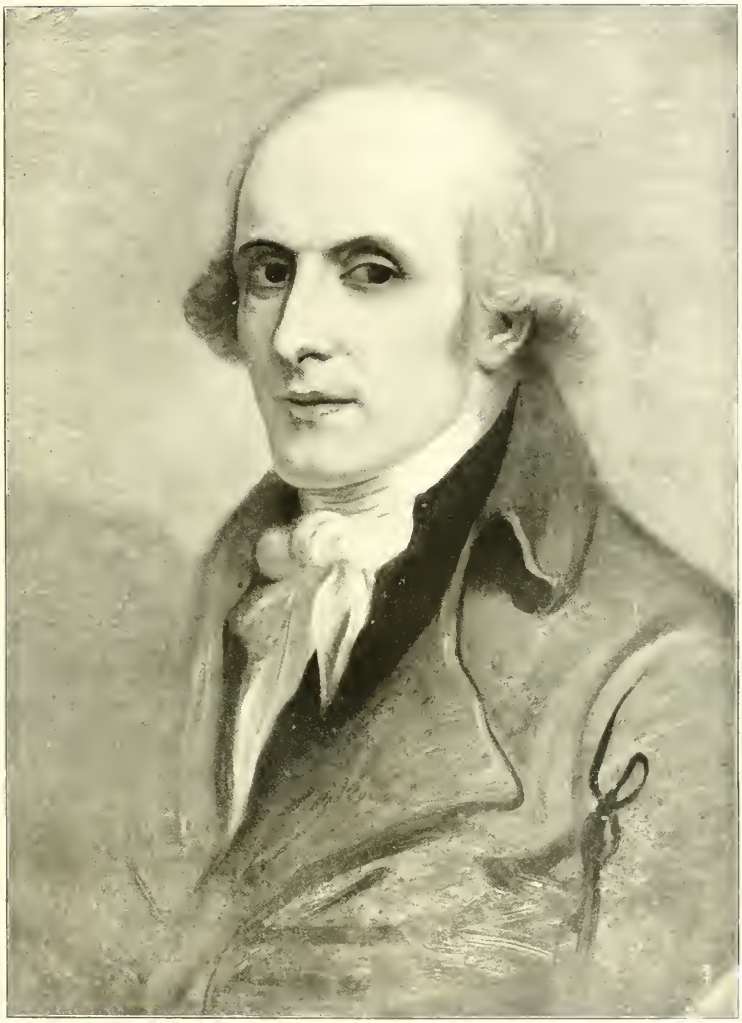
CANOVA E STENDHAL

Stendhal ha adorato Antonio Canova. "Je mets au premier rang des hommes que j'ai connus, Napoléon, Canova et lord Byron", scriveva da Grenoble al de Mareste nel 1818, quando i suoi tre idoli erano ancóra vivi. Se parlava d'italiani e d'arte italiana, la sua santa trinità erano il Canova, il Rossini e il Viganò, il coreografo Salvatore Viganò, allora re della Scala. La frase torna nei suoi libri di viaggio e nelle sue lettere più volte: solo una volta a quei tre aggiunge il Monti. Senza andare a cercare, chè sarebbe impresa disperata, i rapporti tra il Canova, il Rossini e il Viganò nella mente dello Stendhal, accontentiamoci di capire perchè egli abbia amato con tanto fervore e fedeltà Antonio Canova, o meglio la scultura di lui. Prosper Merimée diceva, degli entusiasmi dello Stendhal, che "s'il avait essayé d'écrire à différentes reprises ses impressions devant un même tableau, il aurait été surpris lui-même de leur variété". Per le sculture del Canova, no: l'incostante Stendhal fu costantissimo.

Cominciamo dalle ragioni di cronaca e di sentimento, che in lui furono sempre le più potenti. Lo Stendhal dunque amò il Canova, prima di tutto perchè lo conobbe di persona, ebbe cento amici o conoscenti comuni con lui, grandi e piccini: a cominciare dal conte Pietro Daru, parente di Stendhal e da lui chiamato suo benefattore, che come Intendente Generale della casa dell'Imperatore aveva nel 1810 invitato e ricevuto a Parigi Antonio Canova, e dal fratello di lui Martial Daru, Intendente a Roma della Corona, che tanto aiutò nell'Urbe l'edilizia pubblica e gli scavi. Lo Stendhal così potè studiare da vicino il Canova vivo ed attivo, e raccogliere, come si vedrà, su lui e da lui, quelli aneddoti e confidenze che erano la sua delizia. Il nuovo Fidia fu insomma un suo amico: e Arrigo Beyle era felice di scriverlo e raccontarlo. Si aggiunga che egli

SCUOLA FRANCESE: HENRY BEYLE (STENDHAL).
MILANO, BOTTEGA DI POESIA.

conobbe il Canova proprio a Roma, dove lo scultore era veramente il principe delle arti; e nella società di belle dame, prelati mondani, diplomatici letterati, cantanti in voga, stranieri di classici gusti e di romantiche abitudini, che era la società frequen-



ANDREA APPIANI. ANTONIO CANOVA – MILANO. GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA.

tata, descritta ed amata dallo Stendhal, il Canova era ormai, quasi senza contrasti, portato alle stelle. – La sua gloria durerà quanto quella di Fidia? – Ecco una domanda su cui si discuteva nei salotti per serate intiere.

Terza ragione: Napoleone, altro dio per lo Stendhal, stimò e protesse il Canova, lo chiamò a Parigi, lo trattò da sovrano a sovrano, si fece ritrarre da lui, gli fece ritrarre sua madre e sua sorella, le persone che gli furono più care: e Canova, pur nella sua veneziana prudenza tutta complimenti e reticenze, fu, anche per sincera gratitudine, un devoto di Napoleone come lo Stendhal, e lo deificò in una statua famosa. Quarta ragione: il Canova, se venerò o almeno rispettò Napoleone, non ebbe mai troppa simpatia pei francesi, non solo perchè veneziano non dimenticava Campoformio artista, e non perdonava loro le rapine delle opere d'arte spedite a Parigi: ma anche perchè, a Roma e a Parigi, gli artisti francesi ebbero sempre per lui critiche velate o avare lodi. Questo stato d'animo per cui si perdonava a Napoleone il male che poteva aver fatto per riversarne la colpa generica sui suoi francesi i quali avevano, dopo tutto, obbedito a lui ed eseguito i suoi ordini, fu allora frequente in Italia per una tradizionale reverenza degli italiani agli "eroi"; per timore di Napoleone fino al 1815 e, dopo, per pietà di lui; per una riconoscenza a quel ch'egli aveva cominciato a fare, pur nel suo stesso interesse, a favore della nostra unità nazionale; per affetto alla stirpe comune, sua e nostra, che egli aveva, nella sua persona, ricondotta al dominio dell'Europa; infine perchè Napoleone era troppo in alto o troppo lontano, e i suoi francesi invece erano vicini, e petulanti spesso e altezzosi.

Il Canova ammirava Parigi e l'ordinata bellezza della città e l'intelligenza e la cortesia dei parigini: ma aveva rifiutato l'invito dell'imperatore, che restasse a vivere e lavorare a Parigi. Preferì vivere in Italia: come Arrigo Beyle. Nè noto questa altra ragione di simpatia fra il Canova e lui per affermare che il Beyle detestasse la Francia ed esaltasse Italia e italiani pel gusto di biasimare Francia e francesi. Il Novati ha già fatto giustizia di siffatta tesi, sostenuta dal Faguet. Fu un'abitudine di tutti questi avventurosi corrimondo, tra la fine del settecento e i primi dell'otto, vantare la nazione straniera che credevano di avere pei primi scoperta: e fatalmente il punto di confronto, dato che scrivevano pei loro connazionali, era la loro patria. Il Baretti ed il Foscolo esaltarono (con molte eccezioni) l'Inghilterra: il Byron e lo Stendhal, l'Italia; la Staël, la Germania. Per chiudere la digressione, quel che qui c'importa si è constatare che il pronto ritorno del Canova da Parigi a Roma, nonostante gl'inviti, gli allettamenti e le promesse, corrispose al gusto dello Stendhal.

Ma sopratutto è da ricordare che lo scrittore dei "Souvenirs d'égotisme" fu uno dei primi a fare della cosiddetta cultura dell'io uno dei canoni della vita e del lavoro d'un artista. Ora parlando del Canova, si può anche togliere, senza offesa, il t alla parola egotismo. Egli subordinò alla propria arte e al proprio lavoro, politica, amore, svaghi, interessi. Tutto, anche le vicende della patria (e intendo per patria prima di tutto la sua Venezia cui pure nel 1797 dette tanti accorati e sommessi sospiri), egli sempre considerò dal punto di vista della sua pace, della possibilità cioè di potere attendere con calma e sicurezza al proprio lavoro. Austriaci, Francesi, Inglesi, Borbonici, Papa: – *Mi non odio nissun.* – Antonio Canova era prima

di tutto uno scultore, era soltanto uno scultore: e il perno del mondo era per lui la statua che egli stava quel giorno modellando. Lo Stendhal non poteva trovare un esempio più tipico e una più gloriosa giustificazione della sua teoria e anche della sua pratica: forse Giovacchino Rossini: e infatti, anche per questo, lo Stendhal amò il Rossini.

Salendo ad altre cause, e considerando lo Stendhal scrittore e critico, sembra alla prima strano questo fanatico amore pel classico Canova del romantico Stendhal che disprezzava il Racine e le catene e le regole " classiche " e derideva il David. Ma sembra strano perchè dell'arte del Canova finora la critica ha considerato più gli effetti che le cause, più le conseguenze nell'ottocento che le origini nel settecento. Antonio Canova è nato nel 1757, è un settecentesco più intimamente legato al Tiepolo che a Fidia, è un veneziano più che un " greco " o un romano. Per capirlo s'ha da paragonarlo all'Houdon, non al Tenerani. Noi lo ripetiamo da dodici anni. Solo adesso lo si comincia a capire e a dichiarare dagli altri: e ne siamo, per così dire, felici. Lo Stendhal, quando giurava che senza copiare i greci il Canova aveva inventato un nuovo genere di bellezza, vedeva giusto: e aggiungeva che il vanto del Canova era d'avere meravigliosamente inteso e reso nella scultura la bellezza femminile, la grazia e la voluttà. Settecento e Venezia, possiamo aggiungere adesso, in commento. Egli non l'aggiungeva perchè voleva essere e parere un novatore. Ma cento anni conciliano molte contraddizioni.

Lo Stendhal, scrivendo della pittura italiana, sosteneva che il Bello degli antichi era incompatibile con la passione moderna. Esso esprimeva la forza, la ragione, la saggezza. Le statue greche che ci rappresentano una donna, mancano per lui di tenerezza, d'abbandono, di sentimento, di " faiblesse tombante ". Non sono romantiche, avrebbe potuto dire lo scrittore di " Racine et Skakespeare ". Non sono settecentesche, diciamo noi. L'olimpico Canova, è invece prima di tutto un settecentesco, è un veneziano: e la Venere e le Grazie e l'Amore e Psiche e la Polimnia e l'Ebe e i Geni sulle tombe sono tutti tenerezza, cuore, abbandono, " Grazia, gentilezza, venustà, delicatezza, vaghezza, leggiadria, amabilità " vantava Pietro Giordani nel Canova, senza certo pensare allo Stendhal. L'immenso e rapido trionfo di lui si deve più a quelle sculture che ai suoi Pugilatori. E il coro delle lodi ad ogni sua nuova statua fu sempre intonato dalle donne, dalla Teotochi Albrizzi a Paolina Bonaparte. Nè si parli ancora dell'indifferenza del Canova verso le donne: da Teresa Tambroni a Pellegrina Cini e a Luisa Giuli, il Canova trovò in vita sua, senza troppo disturbo pel suo tanto operare nell'arte, molte consolazioni ai giovanili sventurati amori per Elisabetta Biasi e per Domenica Volpato.

Lo Stendhal cui del resto, per essere a Parigi o a Milano un romantico sul serio, mancavano molte qualità, prima quella di essere un credente, inventò un'altra teoria: che la pittura deve rendere il carattere, e che la scultura deve invece darci la bellezza: che il proprio linguaggio della scultura è perciò il nudo, " la fisionomia dei muscoli ". Non val la pena oggi di confutare queste massime che separavano forma e sostanza, apparenza e anima. Lo Stendhal, contraddicendosi, predicava del resto in

letteratura l'equivalenza delle arti e gli scambi, tra esse, dei loro mezzi: teoria cara a tutti i romantici, veristi compresi, che ha finito nel tardo ottocento a ridurre proprio la scultura scimmia della pittura. Ma intanto con quella distinzione lo Stendhal potè conciliare il suo odio pel David e il suo entusiasmo pel Canova. E gli bastò.

Antonio Canova, del resto, nella sua alacrità serena fiduciosa instancabile, sanava coi fatti tutte le contraddizioni che agitavano il suo amico Stendhal. Anch'egli s'era trovato alla confluenza di due secoli, di due gusti, di due mode, l'amore della grazia e insieme l'adorazione dell'energia (le Tre Grazie, l'Amore e Psiche, contro l'Ercole e Lica), la dolcezza della voluttà e della pietà e insieme la passione della gloria (la Venere vincitrice, la Ninfa giacente, contro il Teseo e il Centauro: il Cieco e le Pie donne al Sepolcro, contro i Pugilatori), l'osservazione attenta del vero e l'aspirazione all'eroico e all'olimpico (la statua di Clemente decimoterzo; la statua nuda di Napoleone). Ma egli non discuteva, creava; e ascoltava paziente e sorridente i fabbricatori di teorie, senza mai interloquire. Una sera a casa Tambroni quando udì Melchiorre Gioia tagliar così bene la disputa tra critica e arte con la favoletta della Talpa e dell'Usignolo, per mostrare il suo consenso promise che il giorno dopo l'avrebbe tradotta in marmo, tanto la favola gli era sembrata la quintessenza della saggezza.

Anche per questa serenità lo Stendhal lo adorava. A lui, instabile, ansioso, scontento, essa sembrò, come al Byron, un prodigio sovrumano. E quando il Canova morì, quando sei anni dopo, nel 1828, lo Stendhal tornò a Venezia e vide ai Frari la tomba di lui, scrisse: " Le tombeau de Canova est à la fois le tombeau de la sculpture ".

A commemorare la morte di Antonio Canova " Dedalo " ha dunque pensato di riunire qui quello che il più intelligente e chiaroveggente e sincero dei tanti amici e ammiratori ch'egli ebbe da vivo, ha scritto di lui.

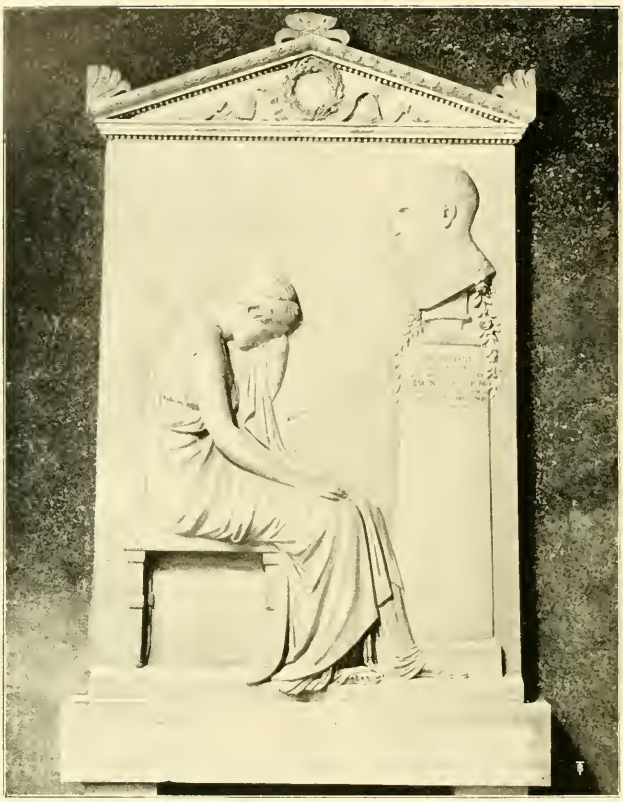
U. O.

LA GLORIA DEL CANOVA.

Terracina, 7 février 1817. – " Nous (*Stendhal e Rossini*) restons à prendre du thé jusqu'à minuit passé: c'est la plus aimable de mes soirées d'Italie; c'est la gaieté d'un homme heureux. Je me sépare enfin de ce grand compositeur avec un sentiment de mélancolie. Canova et lui, voilà pourtant, grâce aux gouvernants, tout ce que possède aujourd'hui la terre du génie. Je me répète, avec une joie triste, l'exclamation de Falstaff: " There lived not three great men in England: and one of them is poor and grows old. " (*R. N. et F.*, 238) (1).

(1) S'indica con *R. N. et F.* il volume *Rome, Naples et Florence* (Paris, ed. Calmann-Lévy); con *Pr. R.* le *Promenades dans Rome* (2 voll., Paris, ed. Calmann-Lévy); con *J. It.* il *Journal d'Italie* pubblicato da Paul Arbelet (Paris, ed. Calmann-Lévy); con *Corr.* la *Correspondance de Stendhal*, pubblicata nel 1908 da Adolphe Paupe e da P. A. Chéramy (3 voll., Paris, ed. Charles Bosse). Abbiamo corretto qualche evidente errore di fatto come quello nel *Journal d'Italie*, a pag. 338, dove lo Stendhal avrebbe veduto " à l'hôpital " di Venezia il monumento Emo che è stato sempre all'Arsenale e le cui vicende sono adesso state minutamente narrate da R. Bratti nel prezioso libro *A. C. nella sua vita artistica privata* (Venezia, R. Deputaz. di St. P., 1919): errore forse dovuto alla tremenda calligrafia dello Stendhal. Abbiamo lasciato immutate le date delle sue lettere a Romain Colomb e al signor Stritch che datate 1825 parlano, come se fosse vivo, del Canova morto da tre anni.

CANOVA: MONUMENTO A CLEMENTE XIV
ROMA, SANTI APOSTOLI *(fot. Anderson)*



CANOVA MONUMENTO AL VOLPATO

ROMA, SANTI APOSTOLI *fot. Alinari).*

Milan, 21 mars 1818. – " Canova, Rossini et Vigano, voilà la gloire de l'Italie actuelle. "

Grenoble, 14 avril 1818. – " Je mets au premier rang des hommes que j'ai connus, Napoléon, Canova et lord Byron. "

Milan, 2 novembre 1819. – " D'ailleurs la France n'a pas quatre hommes à opposer à Canova, Vigano, Monti, Rossini." (*Corr.*, II, 62, 66, 163).

Rome, 9 mars 1828. – " Les curieux réunis chez M. de D... débattaient ce soir ces deux questions: 1. Admirera-t-on les statues de Canova aussi longtemps que celles de Phidias? 2. Un homme de génie plus hardi que Canova ne pourrait-il pas faire des statues encore plus adaptées aux goûts et aux passions du dix-neuvième siècle? " (*Pr. R.* I, 227).

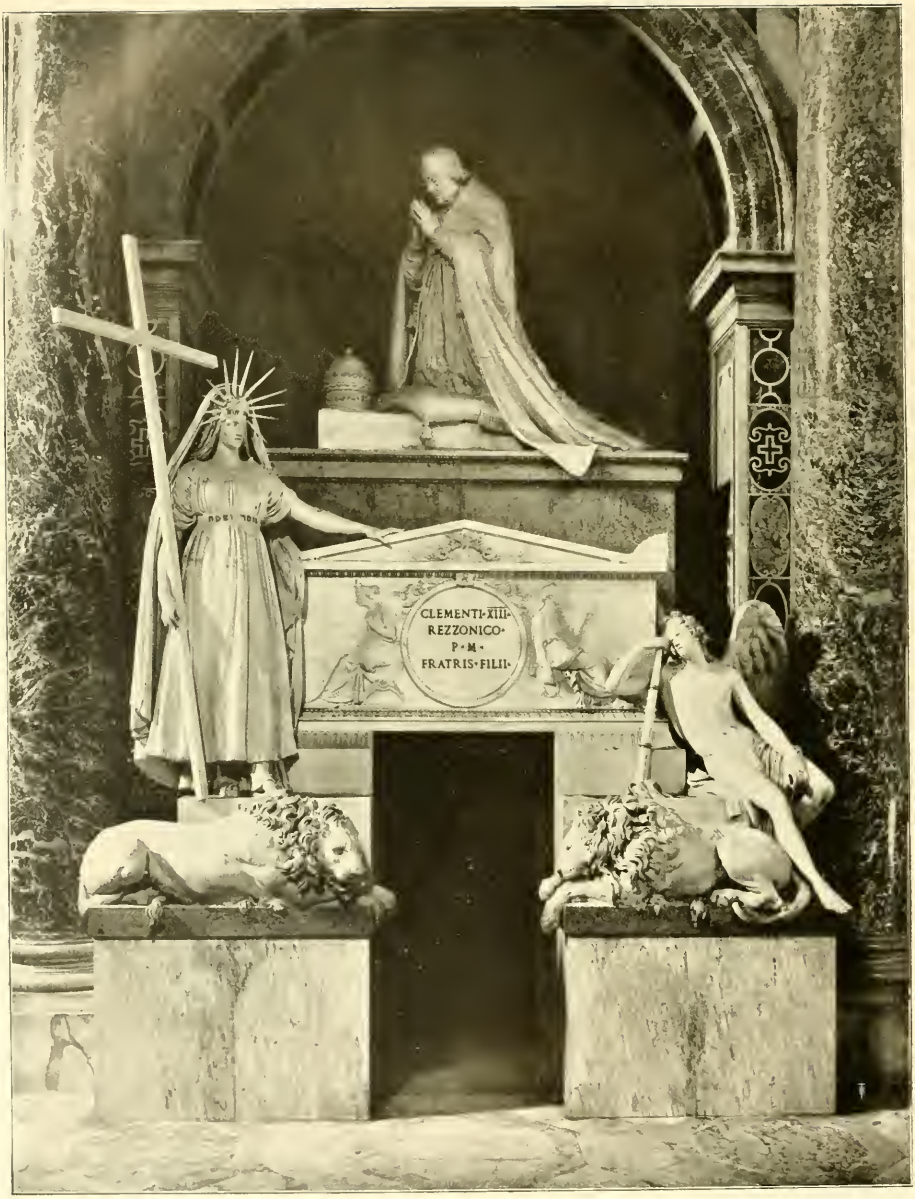
Isola Bella, 17 janvier 1828. – " Venise m'à charmé. Quel tableau que l'Assomption du Titien! Le tombeau de Canova est à la fois le tombeau de la sculpture. L'exécrabilité des statues prouve que cet art est mort avec ce grand homme. " (*Corr.*, II, 481).

CANOVA TESTA DELLA STATUA DI CLEMENTE XIII

ROMA, ACCADEMIA DI SANTA LUCA
fot. R. Sovrintend. ai Monum. del Lazio

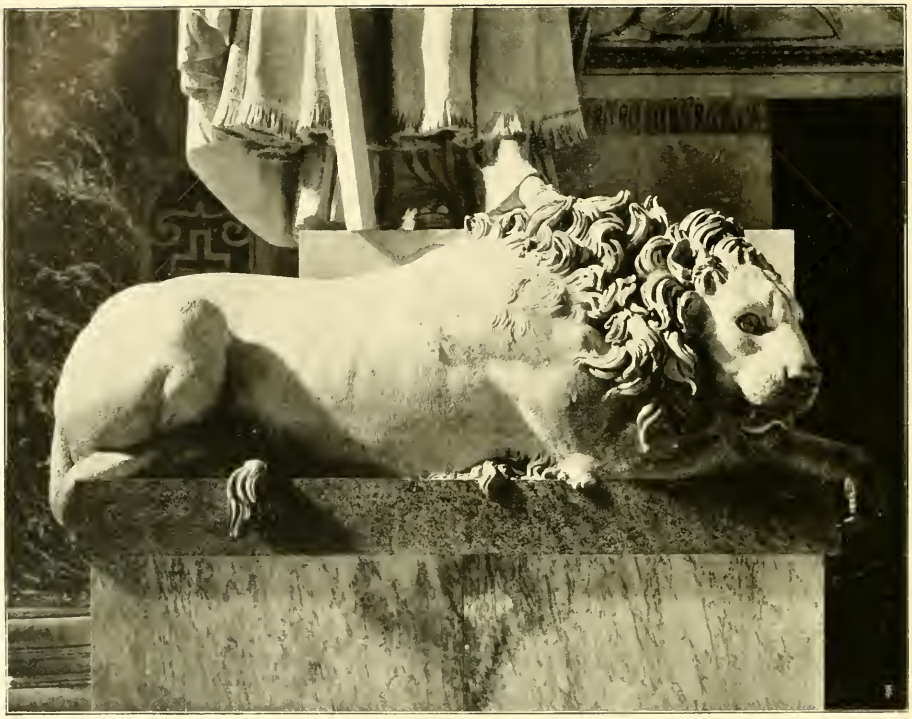
LE OPERE DEL CANOVA.

Rome, 5 juin 1828. – « J'ai retrouvé monseigneur Colonna à l'église des Saints-Apôtres, devant le *tombeau de Clément XIV*, Ganganelli : c'est le premier grand ouvrage de Canova. Ce tombeau, placé au-dessus de la porte de la sacristie, est fort curieux



CANOVA MONUMENTO A CLEMENTE XIII - ROMA
BASILICA DI SAN PIETRO *fot. Anderson*.

CANOVA. IL GENIO DEL DOLORE NEL MONUMENTO A CLEMENTE XIII - ROMA, BASILICA DI SAN PIETRO *fot. Anderson.*



CANOVA : IL LEONE RUGGENTE, NEL MONUMENTO A CLEMENTE XIII – ROMA, BASILICA DI SAN PIETRO *fot. Anderson*.

pour l'histoire de son talent. Nous bavardons une heure en le regardant, nous admirons surtout la figure de la Tempérance. Canova commença sa carrière à Venise par imiter la nature avec tant de scrupule, que ses ennemis disaient qu'il moulait ses modèles au lieu de le copier: il travaillait à vingt-ans, comme feu M. Houdon faisait des bustes. Bel aigle antique sous le vestibule des SS. Apostoli: petit *tombeau* érigé par Canova à Volpato l'un de ses protecteurs." (*Pr. R.*, I. 345).

Rome, 1811 (*scritto nel 1813*). – " L'intérieur de Saint-Pierre me plut beaucoup. Je fus frappé surtout de la figure de la Religion dans le *tombeau de Clément XIII*, par Canova. Cette figure, vêtue d'un fourreau comme une petite fille, me parut exprimer beaucoup. Les médiocres la blâment aujourd'hui et disent que Canova lui-même y trouve à reprendre; c'est ce qu'il faudrait vérifier. Je suis souvent revenu à Saint-Pierre, et c'est, je crois, le seul monument que j'ai bien vu, pendant mon séjour à Rome." (*J. It.*, 229).

Milan, 15 novembre 1816. – " J'ai passé

la journée au musée de Brera à considérer des plâtres des statues de Michel-Ange et de Canova. Michel-Ange voyait toujours l'enfer, et Canova la douce volupté. La *tête colossale du pape Rezzonico* demandant pardon à Dieu de ce que son père, riche banquier de Venise, avait acheté pour lui le cardinalat à beaux déniers comptants, est un chef-d'oeuvre de naturel. Cela n'est point ignoble comme tel buste colossal du musée de Paris. Canova a eu le courage de ne pas copier les Grecs et d'inventer une beauté comme avaient fait les Grecs. Quel chagrin pour les pédants! Aussi l'insulteront-ils encore cinquante ans après sa mort, et sa gloire n'en croîtra que plus vite. Ce grand homme, qui, à vingt ans, ne savait pas l'orthographe, a fait cent statues, dont trente sont des chefs-d'oeuvre. Michel-Ange n'a qu'une seule statue égale à son génie, le Moïse, à Rome. " (*R. N. et F.*, 52).

Rome, 20 août 1827. – " Si l'étranger qui entre dans Saint-Pierre entreprend de tout voir, il prend un mal à la tête fou, et bientôt la satiété et la douleur le rendent incapable de tout plaisir. Ne vous laissez aller que quelques instants à l'admiration qu'inspire un monument si grand, si beau, si bien tenu, en un mot la plus belle église de la plus belle religion du monde. Regardez les deux admirables fontaines de la place; l'imagination la plus riante peut-elle se figurer rien de plus joli? Cherchez dans l'église le *tombeau de Clément XIII* (Rezzonico) de Canova. La piété du pape, la douleur des lions, la beauté du génie colossal, la simplicité de la figure de la Religion, méritent tous vos regards. Peut-être Canova n'avait-il pas l'âme assez sombre et assez forte pour inventer la tête de la Religion catholique; peut-être aussi les formes élégantes, et surtout la pose du génie colossal, rappellent-elles un peu la fatuité moderne. J'aime mieux les anges en demi-relief du *tombeau des trois derniers Stuarts*: ce sont bien là ces génies bienfaisants, gracieux intermédiaires entre un pouvoir inéxorable non moins qu'immense et un être aussi faible que l'homme. " (*Pr. R.*, I, 38).

Rome, 24 novembre 1827. – " En revanche, presque tout est sublime dans le *tombeau de Clément XIII* (Rezzonico) mort en 1769. Son père, riche banquier de Venise, avait acheté pour lui le chapeau de cardinal (au prix de trois cent mille francs). L'argent ne fut peut-être pas étranger à sa promotion à la papauté. Toute sa vie, le bon Rezzonico eut des remords de cette grande simonie. Ce fut un homme médiocre, fort honnête et dévot de bonne foi.

C'est ce que l'immortel Canova a divinement exprimé dans la tête de ce pape, qu'il a représenté priant. La figure colossale de Clément XIII est à genoux sur son mausolée; la tête est tournée vers le grand autel de Saint-Pierre; à gauche du voyageur est la figure de la Religion, debout; elle tient une croix. De l'autre côté est le génie de la mort, assis, et dans l'attitude de la douleur. Ce génie est peut-être trop joli; il a le tort de réveiller un peu l'idée de la fatuité.

La porte de la sacristie, qui se trouve dans la partie inférieure du mausolée, produit un admirable effet; on dirait qu'elle mène dans le royaume de la mort. C'est ainsi que le génie sait tirer parti des difficultés. C'est aux deux côtés de cette porte que l'on voit ces admirables figures de lions si célèbres parmi les artistes; ils expriment

CANOVA. MONUMENTO AGLI STUARDI – ROMA
BASILICA DI SAN PIETRO *(fot. Alinari)*.

CANOVA: GLI ANGELI NEL MONUMENTO AGLI STUARDI
ROMA, BASILICA DI SAN PIETRO *(fot. Alinari)*.

deux nuances différentes d'une extrême douleur: l'accablement profond et la colère. Peut-être sommes-nous ici en présence de la perfection de l'art. Canova était fort pauvre lorsque ses protecteurs lui firent obtenir de la maison Rezzonico la commission de ce tombeau: il fut obligé de tailler lui-même le manteau de la figure qui représente la Religion: il perça à l'aide d'un vilebrequin, appuyé sur le côté gauche de la poitrine, tout l'espace qui se trouve entre ce manteau et le côté de la statue de la Religion. Telle fut l'origine des vives douleurs d'estomac dont ce grand artiste s'est plaint toute sa vie, et qui l'ont conduit au tombeau en 1823 (*sic*) à l'âge de soixante-trois ans (*sic*). J'ai vu beaucoup de personnes admirer sans réserve la figure du pape et les deux lions. La Religion laisse quelque chose à désirer: on regrette dans le front et dans les yeux l'absence de la force terrible de Michel-Ange. Les dessinateurs de l'école de David appliquaient leur froid compas au génie de la Mort, et trouvaient, je crois, quelque chose à reprendre dans les proportions d'une jambe.

On peut comparer à ce tombeau celui de Marie-Cristine, à Vienne, par Canova:

celui du maréchal de Saxe, à Strasbourg; celui de Jules II, par Michel-Ange (à Rome, dans l'église San-Pietro in Vincoli); ceux des Médicis, à Florence, qui sont de Michel-Ange; celui du général Moore, à Saint-Paul de Londres; et enfin le tombeau de Paul III (Farnèse), dans Saint-Pierre. Le tombeau de Marie-Christine est composé d'un trop grand nombre de figures et manque un peu d'unité; il plaît surtout aux âmes froides. Les tombeaux des Médicis, à Florence, ont le défaut contraire; ils ne présentent qu'une figure. Dans celui du maréchal de Saxe, il n'y a de bien que la tête et la position du corps, qui montrent l'intrépidité avec laquelle ce général s'avance vers la mort. Le tombeau du général Moore, à Londres, serait voisin de la perfection s'il eût été exécuté par un sculpteur. Enfin je ne serais pas étonné que la voix de la postérité ne plaçât avant tous les autres le tombeau de Clément XIII. S'il était dans une église gothique, telle que la cathédrale de Cologne ou celle de Florence, la lumière terrible et vraiment catholique, qui à travers les vitraux peints descend jusqu'au pavé, doublerait l'effet de la tête de Rezzonico, et ôterait au génie de la Mort l'air un peu trop mondain et les derniers vestiges du mauvais goût inventé par le Bernin. " (*Pr. R.*, I, 131 a 133).

Venise, 19 juillet 1815. – " Le dernier jour, passé deux heures et demie dans l'appartement que l'enrichi O. veut louer à madame G. De là à l'Arsénal pour le bas relief de Canova (*monumento Emo*). Grossièreté de la tête du génie, et grâce du nez. " (*J. It.*, 338).

Rome, 9 mars 1828. – " En descendant au premier étage on trouve la porte de l'immense musée Pio-Clémentin. C'est l'ouvrage de Clément XIV et de Pie VI. Monsignor Braschi le commença lorsqu'il était ministre des finances, " tesoriere ", et lui donna un fort grand accroissement lorsqu'il fut monté sur le trône. Là se trouvent l'Apollon du Belvédère, le Torse, le Laocoon, *le Persée* et *les Athlètes* de Canova, les moins bons de ses ouvrages. Le Persée est cependant bien joli: il plaît aux femmes bien plus que l'Apollon: c'est une figure dans le genre du Saint-Michel des Capucins de la Place Barberini. Canova ayant été " romantique ", c'est à-dire ayant fait la sculpture qui convenait réellement à ses contemporains (et qui leur faisait le plus de plaisir, puisqu'elle était taillée à leur mesure), ses ouvrages sont compris et sentis bien longtemps avant que ceux de Phidias. Du vivant de Canova, deux hommes envieux, intrigants, fort actifs, fort répandus dans le monde, empêchaient cet effet. Depuis la mort du grand homme dont la gloire les vexait, leur crédit tombe, et les choses commencent à être laissées à leur pente naturelle. " (*Pr. R.*, I, 227).

Rome, 13 août 1827. – " En cinq ou six matinées votre cocher vous fera faire les douze courses que je vais indiquer.... 4. L'atelier de Canova, et les principales statues de ce grand homme dispersées dans les églises et dans les palais: *Ercule lançant Lycas à la mer*, dans le joli palais de M. le banquier Torlonia, duc de Bracciano, sur la place de Venise, au bout du Corso; le tombeau de Ganganelli aux Saints-Apôtres; les tombeau du pape Rezzonico et des Stuarts à Saint-Pierre, la statue de Pie VI devant le maître-autel. Il faut s'accoutumer à ne regarder dans une église que ce qu'on y

CANOVA - MONUMENTO ALL'AMMIRAGLIO EMO - VENEZIA
MUSEO DELL'ARSENALE *(fot. R. Soprintend. alle Gallerie*

est venu chercher." (*Pr. R.*, I, 21).

Rome, 11 décembre 1827. – "Un salon a été construit pour placer d'une manière convenable le fameux groupe colossal de Canova. *Ercule furieux lance Lhycas dans la mer.* Les jours de bal, ce groupe est éclairé d'une façon pittoresque par des masses de lumières placées dans des points indiqués par Canova lui-même." (*Pr. R.*, I, 164).

Rome, 21 septembre 1817. – "Saint-Pierre excepté, rien de plus plat que l'architecture moderne, si ce n'est la sculpture. Ce mot rappelle Canova, seul exception. Il fait mettre les bustes des grands artistes au Panthéon, lieu si cher aux âmes tendres, par la tombe de Raphaël. Tôt ou tard on lui ôtera le nom d'église, qui jadis la protégea contre le génie du christianisme: ce sera un musée sublime. La plupart des bustes commandés à Canova sont bien médiocres: un seul est de lui; on lit sur la base: A Domenico Cimarosa – Ercole Cardinale Consalvi, 1816." (*R. N. et F.*, pag. 310, 311).

Rome, 8 janvier 1828. – "Dans l'édifice qui est à droite et qu'on appelle le palais des Conservateurs se trouve le *buste de Cimarosa*, que le cardinal Consalvi, ami de cet homme célèbre, demanda à Canova; mais ce buste est placé de façon à ce qu'on ne puisse pas le voir. MM. les directeurs de musées de Rome méritent la palme du ridicule, même au préjudice de ceux de Florence, qui ne permettent pas aux curieux de porter un manteau l'hiver dans leur galerie glaciale." (*Pr. R.*, I, 194).

Florence, 27 septembre 1811. – "Le premier tombeau à effet que j'aie vu, est celui du maréchal de Saxe à Strasbourg... Le second tombeau, non pas certes pour l'ordre dans lequel je les ai vus, est celui de *Marie-Christine* à Vienne. L'action dramatique est parfaite. La porte noire fait le plus grand effet. C'est sans doute, et de bien loin, le premier des tombeaux existants. Ainsi tant que Canova existera, on peut acheter l'immortalité. Tout homme sensible aux arts ferait deux cents lieues avec plaisir pour voir un tombeau dans le genre de celui de Marie-Christine.

La troisième tombeau pour le mérite est celui d'*Alfieri*. Le socle... et la manière dont l'inscription est placée, sont ce que j'ai vu de plus noble. La figure de l'Italie qui pleure me semble manquer un peu de grâce, du moins vue du point où le spectateur est placé. Elle est peut-être trop grosse; on ne voit bien que ses cuisses. Tout le buste ne paraît qu'en raccourci. Le tombeau en lui même est bien; la base est sublime. Cela forçait à donner cette grandeur colossale à la figure. Mais il fallait peut-être établir la tombeau à quatre ou cinq pieds au-dessous du niveau de l'église. L'oeil du spectateur eût été en quelque sorte de niveau avec la figure de l'Italie." (*J. It.*, 196, 197, 198).

Bologne, 29 décembre 1816. – "*Pie VI* avait la figure aussi noble que le caractère: c'était un bel homme, mais d'un air commun. Canova lui-même n'a pu ennoblir cette tête, quoique sanctifiée par le malheur; mais ce prince a su régner, et on le regrette." (*R. N. et F.*, 120).

CANOVA, PARIGI E I FRANCESI.

Milan, 15 novembre 1816. – "Les artistes français, élèves de David et dignes compatriotes de la Harpe, jugent Michel-Ange d'après les règles de la sculpture grec-

CANOVA: PERSEO - ROMA, MUSEO VATICANO
(fot. Anderson)

que, ou, pour dire vrai, d'après ce qu'ils s'imaginent qu'étaient ces règles. Ils se fâchent encore plus contre Canova, qui d'abord n'a pas l'honneur d'être mort depuis trois cents ans, et qui, ayant eu le bonheur insigne d'être contemporain de M. David, a négligé un si grand avantage et ne s'est pas fait de son école. J'ai entendu vingt fois M. Denon, cet aimable Français, dire que Canova ne savait pas dessiner. Michel-Ange et Canova seraient les plus grands criminels s'il n'y avait pas un malheureux, nommé le Corrège, dont les tableaux, grand comme une feuille de papier, ont l'insolence de se faire payer cent mille francs, et cela sous nos yeux, tandis que les chefs-d'oeuvre du grand homme (David) grands comme une chambre, languissent au Luxembourg. " (*R. N. et F.*, 53).

Rome, 10 mars 1818 – " J'ai vu Torwaldsen; c'est un Danois qu'on a voulu ériger en rival à Canova: c'est un homme de la force du feu Chaudet: il a une frise qui n'est pas mal au palais du Quirinal, et chez lui quelques bas-reliefs, entre autres " Le Sommeil ". Le marquis Canova a cent trente statues et l'invention d'un nouveau genre de beauté. Il sacrifie la lèvre supérieure, qu'il fait très courte, à la beauté du nez; ce qu'il perd de physionomie par là, il cherche à le regagner par la beauté des fronts et la grosseur des têtes d'enfant.

Mais Canova est trop grand pour qu'il n'y ait pas un parti contraire. Il a, par exemple, le malheur de déplaire fort à tous les jeunes artistes français. Il a eu la bonté de me montrer la gravure d'un tableau qu'il a peint pour l'église du village où il est né (Possagno, 1757). Non-seulement il a inventé un nouveau beau idéal pour la figure de l'Être suprême qui n'est plus un vieillard, mais il a trouvé un moyen singulier et juste d'exprimer son immensité. Ce moyen est trop long à décrire; je vais me coucher: achetez l'estampe. " (*R. N. et F.*, 132).

Rome, 27 novembre 1828. – " Nous avons passé la matinée dans l'atelier de Canova, au milieu des modèles de ses statues. Canova est venu trois fois à Paris; la dernière, comme " emballeur ". Il vint reprendre les statues que l'on nous avait cédées par le traité de Tolentino, sans lequel l'armée victorieuse à Arcole et à Rivoli eût occupé Rome. On nous a volé ce que nous avions gagné par un traité. Canova ne comprenait pas ce raisonnement. Élevé à Venise du temps de l'ancien gouvernement, il ne pouvait concevoir qu'un droit, celui de la force; les traités ne lui semblaient qu'une vaine formalité.

Il nous racontait que, lorsqu'il vint à Paris pour la première fois, en 1803, il eut le bonheur de retrouver à Villers son groupe de *Psyche et l'Amour* (aujourd'hui au Louvre, musée d'Angoulême). " La draperie était horriblement mal faite, ajoutait-il, et tout à fait sans forme. C'est que dans un temps j'avais eu la fausse idée qu'une draperie négligée fait valoir les chairs; j'empruntai un maillet et des ciseaux, et tous les matins, pendant huit jours, un cabriolet de louage me conduisit à Villers où je corrigeai autant que possible cette mauvaise draperie. "

Canova disait qu'aucune ville ne lui avait offert un ensemble aussi grandiose que celui formé par le palais des Tuileries, le jardin, la place Louis XVI, la grande allée des Champs-Elysées, la barrière de l'Etoile; le pont de Neuilly et la montée

CANOVA - ERCOLE E LICA - ROMA, PALAZZO TORLONIA (ADESSO NELLA GALLERIA D'ARTE MODERNA) *fot. Gabinetto fotogr. del Min. della P. I.*).

CANOVA: MONUMENTO A MARIA CRISTINA
VIENNA, CHIESA DEGLI AGOSTINIANI.

CANOVA: LA STATUA DELLA GENEROSITÀ NEL MONUMENTO A MARIA CRISTINA - VIENNA, CHIESA DEGLI AGOSTINIANI.

au delà, jusqu'au rond-point. " Un grand obélisque se détachant sur le ciel au rond-point, un arc de triomphe à l'Etoile, des statues sur le pont de Neuilly, quelques grands ornements d'architecture sur les côtés de la route entre l'arc de triomphe et Neuilly, compléteraient un ensemble qui, à mon avis, n'a jamais existé ni en Grèce ni à Rome. Mais il faudrait, ajoutait-il, l'absence des maisons particulières, toujours si mesquines à Paris et si peu sérieuses. "

J'ai souvent eu l'honneur de traiter avec Canova la question des " gestes " si importante pour la sculpture, qui ne peut rien que par les gestes. Cependant la civilisation moderne les proscrit. L'Italie, lorsqu'elle sera arrivée au même degré de civilisation que la France, ne fera-t-elle plus des gestes ? Il est constant qu'à Naples, et même à Rome, on aime mieux faire un geste que parler. Cela tient-il à l'état de fatigue où l'émotion jette le coeur? Cela vient-il de la peur des espions, ou d'une habitude de plusieurs milliers d'années? Canova me disait qu'il entra un jour dans l'église de Saint Janvier, à Naples; il venait voir la chapelle du saint protecteur, richement parée de tentures de damas rouge, de lustres et de festons. Il trouva tout cela de si mauvais goût, que, sans qu'il s'en doutât, sa figure prit l'expression du mépris. Un Napolitain le remarque, s'approche de lui les deux bras croisés sur la poitrine, et ses mains imitaient le mouvement des oreilles d'un âne: il voulait dire à Canova: " Ne vous étonnez pas, seigneur étranger, ceux qui dirigent la parure de la chapelle de Saint-Janvier sont des ânes. "

Veut-on des petites anecdotes d'atelier ? La seconde réplique de la statue de la *Madeleine* de Canova a été faite avec le morceau de marbre enlevé entre les jambes de la statues de Napoléon qui est aujourd'hui dans l'antichambre du duc de Wellington, à Londres. Un buste de Pie VII fut fait avec le morceau de marbre enlevé sous les bras.

Quand on embarqua sur le Tibre cette statue de Napoléon, qui vint par mer en France, on prépara sur le navire un faux plancher mouvant, afin de pouvoir en trois minutes la jeter à la mer si l'on se trouvait poursuivi de trop près par les vaisseaux anglais. " (*Pr. R.*, 274 a 276).

Rome, 16 juin 1828. – " Un soir, chez madame Tambroni, Canova parlait des commencements de sa carrière. " Un noble Vénitien me mit à même, par sa générosité, de ne plus avoir d'inquiétude pour ma subsistance, et j'ai aimé le beau ". Comme mesdames Tambroni et Lampugnani l'en priaient vivement, il continua à nous conter sa vie, année par année, avec cette simplicité parfaite qui était le trait frappant de ce caractère virgilien. Jamais Canova ne songeait aux intrigues du monde que pour les craindre: c'était un ouvrier, simple d'esprit, qui avait reçu du ciel une belle âme et du génie. Dans les salons, il cherchait les beaux traits et les regardait avec passion. A vingt-cinq ans, il avait le bonheur de ne pas savoir l'orthographe: aussi à cinquante ans refusait-il la croix de la Légion d'honneur parce qu'il y avait un serment à prêter. A l'époque de son second voyage à Paris, il refusa de Napoléon un logement immense: on le lui offrait où il voudrait, près ou loin de Paris, à Fontainebleau, par exemple, ainsi qu'un traitement de cinquante mille francs et vingtquatre mille francs pour chaque statue qu'il ferait pour

CANOVA · MONUMENTO A VITTORIO ALFIERI
FIRENZE · SANTA CROCE *foto Alinari*

CANOVA: PIO VI

ROMA, BASILICA DI SAN PIETRO.
(fot. Alinari).

l'empereur. Canova, après avoir refusé cette existence superbe et les honneurs qui l'auraient proclamé aux yeux de l'univers le premier des sculpteurs vivants, revint à Rome habiter son troisième étage.

Il eût vu son génie se refroidir s'il se fût fixé dans cette France, la lumière du monde, occupée alors de victoires et d'ambition comme elle l'est aujourd'hui d'industrie et de discussions politiques. Il a été donné aux Français de comprendre les arts avec une finesse et un esprit infinis; mais jusqu'ici, ils n'ont pas pu s'élever jusqu'à les sentir. La preuve de cette hérésie serait ennuyeuse à établir pour la peinture et la sculpture; mais si vous êtes de bonne foi, voyez le malaise physique dont on se laisse affliger partout à Paris, et, par exemple, dans les divers théâtres. Pour éprouver l'effet des arts, il faut qu'un corps soit à son aise. Voyez le silence morne et complet aux premières représentations des Bouffes; la vanité n'ose parler, de peur de se compromettre. A une pre-

LO STUDIO DEL CANOVA A ROMA IN VIA SAN GIACOMO *fot. Alinari*.

mière représentation au théâtre Argentina, à Rome, tout le monde gesticule à la fois. Le vieil abbé le plus méfiant est fou comme un jeune homme: c'est de l'amour qu'ils sentent pour l'opéra qui leur plait; ils achètent un petit morceau de bougie, dont la lumière les aide à lire le "libretto". Avant la civilisation française et les convenances, les abbés, éclairés ainsi par des rats de cave, criaient des injures au maestro quand la musique leur déplaisait. Alors s'établissaient les dialogues les plus bouffons par la naiveté et la folie des interlocuteurs.

Les français n'aiment réellement que ce qui est la mode.

Dans le Nord, en Amérique, par exemple, deux jeunes gens n'éprouvent de l'amour l'un pour l'autre qu'après s'être assurés, pendant vingt soirées passées à raisonner froidement ensemble, qu'ils ont les mêmes idées sur la réligion, la métaphysique, l'histoire, la politique, les beaux-arts, les romans, l'art dramatique, la géologie, la formation des continents, l'établissement des impôts indirectes, et sur beaucoup d'autres choses. A la prèmiere vue et sans aucun raisonnement métaphysique, une statue de Canova émeut jusqu'aux larmes une jeune femme italienne. Il n'y a pas huit jours que Giulia V.... a été obligée de cacher ses

CANOVA - AMORE E PSICHE - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE *(fot. Giraudon)*

CANOVA - AMORE E PSICHE - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE *(fot. Giraudon)*.

larmes sous son voile. Madame Lamberti l'avait emmenée voir les *Adieux de Vénus et d'Adonis* de Canova; et, en venant, nous parlions de tout autre chose, et par hasard fort gaiement." (*Pr. R.*, II, 22 a 24).

L'UOMO CANOVA.

1811 (scritto nel 1813). – "M. P.... me mena chez Canova. Je trouvai ce véritablement grand homme d'une simplicité bien éloignée de toutes nos petites finesses. Je suivis dans les cinq ou six salles qui lui servent d'atelier, le procédé de son travail, dont il a ôté tout ce qui est physiquement pénible. On lui prépare une masse de terre glaise dont il fait la statue qu'il a en tête. Ses gens jettent du plâtre sur cette terre, font un moule, et reproduisent la statue, en plâtre. Canova la perfectionne. Ses gens font une copie exacte de la statue de plâtre, en marbre. On trasporte le marbre dans l'atelier particulier de Canova, qui l'achève. Voilà son seul travail sur le marbre. Il se réduit à quelques coups de lime. Ce fut dans cet atelier, qui est certainement un endroit unique sur la terre, que je lui parlai." (*J. It.*, 232).

Rome, 31 décembre 1816. – "Monti raisonnait un jour sur la philosophie de la poésie devant le célèbre Lord Byron et M. Hobhouse, l'historien. Il m'adressait la parole et débitait toutes les vieilles théories: qu'il valait mieux que le poète peignît Minerve qui arrête le bras d'Achille, que de montrer les anxiétés d'un héros emporté tantôt par la colère, tantôt par la prudence. M. Hobhouse s'écria tout à coup: – He knows not how he is a poet! – Il en était tout honteux, et me fit répéter plusieurs fois l'assurance que Monti n'entendait pas l'anglais. Je vois que cette remarque s'applique à Canova. Cet homme qui, avec le ciseau, donne des sentiments si sublimes, avec la parole n'est qu'un Italien vulgaire." (*Corr.*, II, 19).

Rome, le 11 novembre 1825. – "Le soir, je vois Canova chez sa maîtresse, Madame T...; ce grand homme me reçoit avec bonté. Nous parlons de M. de Saint-Vallier, qui lui fit accepter la Croix de la Réunion, pour laquelle il n'y avait point de serment à prêter. Canova refusa courageusement la croix de la Légion d'honneur, parce qu'il fallait un serment. Il est profondément religieux; je me sens rempli de respect devant sa personne; quand je vais à l'audience d'un roi, mon esprit est tout à l'épigramme. Une seule chose me choque dans Canova: par prudence, il ne blâme aucun artiste, si mauvais qu'il soit. J'ai parlé du Corrège avec Canova: j'éprouve une extrême satisfaction de voir que je sens le Corrège un peu comme lui. Il me dit: "Je veux faire une jeune fille reveillée par son amant, qui chante dans la rue. Je tomberais facilement dans l'indécence en un tel sujet, et je jetterais plutôt mes ciseaux. Heureusement, j'ai trouvé un moyen: c'est un petit Amour qui joue de la lyre près de la nymphe, et qui la réveille. Je compte que cette figure, éloignée de la réalité, ôtera l'indécence." (*Corr.*, II, 400).

Paris, le 30 Novembre 1825. – "L'énergique ne deplaît jamais en Italie, ne peut pas déplaire. La manière de sentir de ce peuple est admirable; son premier mouvement, en fait de beaux-arts, est toujours juste. Ce qui est ridicule, c'est sa manière de raisonner sur les beaux-arts.

CANOVA: NAPOLEONE I - MILANO, BRERA *(fot. Alinari).*

CANOVA. LA MADDALENA

GENOVA, PALAZZO BIANCO
fot. Alinari).

Dernièrement, à Rome, j'ai vu Canova louer tous les sculpteurs dont on lui parlait; il trouvait quelque chose à admirer, même chez les plus exécrables tailleurs de pierre, chez des gens qui rendent à peine reconnaissable la forme humaine. Canova, tout protégé qu'il est par le Pape et le Cardinal Consalvi, craignait de se faire des ennemis. L'influence des Jésuites et du gouvernement a rendu pitoyable la manière de raisonner des Italiens sur la littérature et les arts." (*Corr.*, II, 123).

CANOVA E LE TEORIE SULL'ARTE.

Rome, 20 juin 1828. – " Chez M. Tambroni, nous parlions quelque fois, devant Canova, de la nécessité pour les sculpteurs des nations civilisées d'imiter les gestes des acteurs célèbres, d'imiter une imitation. Nous avions beau chercher à être piquants, Canova ne nous écoutait guère; il faisait peu de cas des discussions philosophiques sur les arts: il aimait mieux sans doute jouir des images charmantes que son imagination lui présentait. Fils d'un simple

PAOLINA BORGHESE O LA VENERE VINCITRICE
ROMA, R. MUSEO BORGHESE

ouvrier, l'heureuse ignorance de sa jeunesse l'avait garanti de la contagion de toutes le poètiques, depuis Lessing et Winkelmann, faisant de l'emphase sur l' " Apollon", jusqu'à M. Schlegel, qui lui eût appris que la tragédie antique " n'est autre chose que de la sculpture. " Si ces théories sur les arts faisaient le charme des conversations de MM. degli Antonj, Melchior Gioja, della Bianca, B. e M., que chaque soir je rencontrais dans la maison Tambroni, c'est que nous n'étions pas de grands artistes; pour entrevoir des images agréables, nous avions besoin de parler.

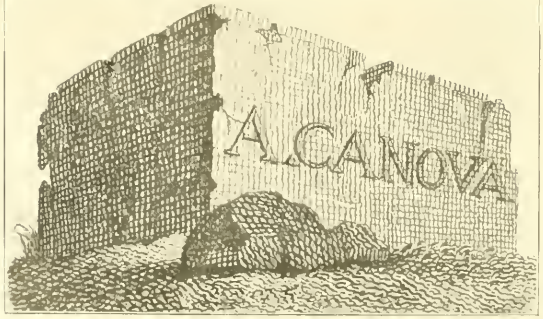
Des théories discutées en si bonne compagnie excitaient nos imaginations à nous représenter vivement les divins ouvrages de sculpture ou de musique dont nous discutions le mérite. Voilà, ce me semble, le mécanisme par l'effet duquel les théories sont si agréables aux " dilettanti " et si importunes aux artistes...

Canova était trop bon et trop heureux pour nous haïr: je pense seulement que souvent il ne nous écoutait pas. Je me souviens qu'un soir, pour exciter son attention, Melchior Gioja lui dit: " Dans les arts qui s'éloignent des mathématiques, le commencement de toute philosophie, c'est le petit dialogue que voici: " Il y avait une fois une taupe et un rossignol; la taupe s'avança au bord de son trou; et, avisant le rossignol qui chantait, perché sur un acacia en fleur: – Il faut que vous soyez bien fou, lui dit-elle, pour passer votre vie dans une position aussi désagréable, posé sur une branche qu'agite le vent, et les yeux éblouis par cette effroyable lumière qui me fait mal à la tête. – L'oiseau interrompit son chant. Il eut bien de la peine à se figurer le degré d'absurdité de la taupe: ensuite il rit de bon coeur, et fit à sa noire amie quelque réponse impertinente. " Lequel avait tort? Tous les deux. "

... Canova se fit répéter trois fois la fable de la Taupe et du Rossignol. Il nous dit en riant que dès le lendemain il ferait faire, par M. d'Este, son élève, un bas-relief représentant les deux personnages de ce dialogue.

Le dessin étant une science exacte qu'un être sec apprend comme l'arithmétique au moyen de quatre années de patience, la fable du Rossignol n'est point applicable au principal mérite de MM. David, Girodet, etc. Ces messieurs étaient des grands géomètres. " (*Pr. R.*, II, 32 a 35).

STENDHAL.



LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici, Gerente responsabile

SCULTURE DEL RINASCIMENTO A BOLOGNA.

Le infiltrazioni dell'arte toscana a Bologna – ben spiegabili coi rapporti frequenti fra questa città e Firenze anche nel XV secolo – e il salutare influsso di Jacopo della Quercia furon tali che, anche dopo le utilissime ricerche del Bode, del Venturi, del De Fabriczy, del Gottschewski, dello Schubring, del Supino, che alla scultura in Bologna in quel secolo dedicò un volume eccellente [1], qualcosa rimane sempre da rivelare intorno alla scultura bolognese nel Rinascimento.

Bologna, fino a circa un decennio fa, era ancora ricca di terrecotte, di stucchi sapientemente modellati e policromati di arte iacopesca, potentemente rude ma satura di intimo sentimento, o della bottega del più evoluto Nicolò dell'Arca. Oggi per l'incetta febbrile di tanti anni e per l'incuria passata delle autorità tutorie, quegli interessanti prodotti son ridotti a pochi: quasi briciole di un ricco banchetto a cui troppi commensali s'assisero famelici. Sarà bene quindi ricordare il poco che rimane e qualcosa del molto che è esulato, prima che se ne perda memoria; e, data l'attrattiva particolarissima di questa grande arte, con qualche giovamento degli studi critici che spesso meglio si giovano dei piccoli ma sinceri prodotti, che dei maggiori.

A Jacopo della Quercia si riconnette una interessante anconetta a forte rilievo in terracotta, per fortuna tutt'ora a Bologna, che per cortesia del proprietario, il dott. Guido Sanguinetti, che seppe signorilmente resistere ad allettanti offerte di fuori, possiamo far conoscere, ben lieti che essa sia ormai destinata a rimanere nella città dove da tempo si conserva *(pag. 342)*. La Vergine seduta in faldistorio sorregge con vigile amore il figlio e lo attira a sè. Studiosi del luogo e d'altrove, artisti che alla conoscenza della loro arte uniscono coltura non comune – ricordo solo Leonardo Bistolfi – hanno espressa la convinzione alla quale accedo, che l'opera risalga a Jacopo stesso, che l'avrebbe modellata con rapidità e con qualche apparente trascuratezza sommaria, lasciandone la completa rifinitura nel marmo al discepolo che ve la traduceva, secondo le esigenze del committente *(pag. 344)*.

Dall'esemplare di casa Sanguinetti deriva l'interessante frammento in terracotta, con lievi tracce di antica policromia, che è presso il signor L. Seracchioli, in Bologna (*pag. 343*). Il gruppo è spezzato per metà e manca quindi delle gambe della figura della Vergine, ed è un po' ammorbidito nei piani del viso della Vergine e appiattito qua e là nel movimento delle pieghe, per opera di chi, tenendo sott'occhio il prototipo, lo modellò e finì (la testa del Bambino andò perduta e fu rifatta alla meglio di recente). A questo gruppo si ricongiunge la bella Vergine col figlio, a figura intera, di proprietà di Ugo Ojetti, interpretazione a tutto tondo della terracotta Sanguinetti, o di altro ori-

JACOPO DELLA QUERCIA: MADONNA COL BAMBINO.

BOLOGNA, PROPRIETÀ DOTT. GUIDO SANGUINETTI.

ginale similare *(pag. 345)*; opere tutte che comprovano la fortuna avuta a Bologna da tali creazioni di Jacopo.

Il superbo gruppo di Madonne col Bambino che Jacopo lasciò a Bologna (oltre la descritta, quella sulla porta di San Petronio, quelle della *Presentazione al Tempio*, della *Fuga in Egitto* ivi, quella sulla tomba dei Bentivoglio, in San Giacomo, e non sappiamo d'altre forse smarrite) giovò indubbiamente ai seguaci che vi si ispirarono per soddisfare alle richieste dei committenti. Quel che rimane tuttora o di cui è ricordo ancora vivo dopo un esodo continuato ma recente, basta per assicurarci del successo che l'arte rude, personale e profondamente umana del grande maestro ebbe a Bologna anche dopo la sua scomparsa. Già è noto che con lui collaborò un Giovanni Francesco da Imola fuori di Bologna, e che con lui alla decorazione delle porte di San Petronio collaborarono sei o sette maestri, i *buon giovani* in favor dei quali reclamava il maestro stesso perchè fossero

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA: MADONNA COL BAMBINO

BOLOGNA, PROPRIETÀ L. SERACCHIOLI.

pagati nel 1428 (2). Fra essi era Cino di Bartolo, se non Priamo della Quercia, che si assumeva di fare continuare l'opera di San Petronio rimasta interrotta per la morte di Jacopo, e Antonio da Briosco. Di Bartolo d'Antonio da Firenze, Giovanni di Pietro pure fiorentino, Antonio da Fiesole, Giovanni da Siena, Martino da Milano, Antonio d'Andrea da Lucca, Paolo di Nicolò da Bologna, il Supino trovò i nomi nei libri della Fabbriceria. Men che Cino di Bartolo e Giovanni da Siena, furon piuttosto decoratori e scalpellini che scultori. Ma l'opera loro è ancora incerta, nel dedalo di notizie

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA: MADONNA COL BAMBINO - BOLOGNA, MUSEO CIVICO.

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA MADONNA
COL BAMBINO - FIRENZE, RACCOLTA OJETTI.

MANIERA DI JACOPO DELLA QUERCIA: MADONNA COL BAMBINO.

TERRACOTTA NEL MUSEO INDUSTRIALE, BOLOGNA.

e di documenti riferentisi a quelle sculture, l'esecuzione delle quali era andata così per le lunghe e aveva dato tanto filo da torcere ai poveri e zelanti fabbricieri, che persino l'amministratore dei lavori notava, nelle partite del 1447, con dispetto le spese *de la maledetta porta de la chiescia de San Petronio.*

Del solo Domenico Aimo da Varignana, che nel 1510 finiva la statua di Sant'Ambrogio della porta di San Petronio (*pagina 347*), i documenti ci aiutano a indicare come sua quella figura del santo milanese così satura di caratteristiche del maestro nell'atteggiamento vigoroso, nelle pieghe persino eccessivamente drappeggiate e profonde, nelle belle mani lunghe e flessuose. Anche Antonio di Minello da Padova e Antonio da Ostiglia diedero alle loro fi-

DOMENICO DA VARIGNANA - STATUA DI SAN PETRONIO
SULLA PORTA DI SAN PETRONIO - BOLOGNA.

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA: MADONNA COL BAMBINO
STUCCO POLICROMATO - BOLOGNA, PROPRIETÀ PINI.

gure di profeti, benchè eseguite nel 1510, tipi e caratteri ancora ispirati a quelli di Jacopo.

A qualcun d'essi o più verosimilmente a qualche scultore bolognese che lavorò a Bologna nello scorcio di quel secolo, appartennero le varie Madonne in cotto e in stucco eseguite in più volte con modesti

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA: LA VERGINE. - STUCCO
BOLOGNA, MUSEO D'ARTE INDUSTRIALE.

JACOPO DELLA QUERCIA: MADONNA SUL MONUMENTO FAVA POI BENTIVOGLIO.

BOLOGNA, SAN GIACOMO.

compiti decorativi più che per fare opera d'arte vera e propria.

Fra queste ci piace ricordare la squisita Madonna, a mezza figura, che stringe a sè il piccolo Bambino nudo quasi rannicchiato per difendersi dal freddo e che, concessa da un Istituto pubblico, potemmo collocare intanto nel Museo d'Arte Industriale di Bologna (*pag. 316*). Il gruppo, veramente magnifico per l'esecuzione, per la conservazione, per la patina quasi bronzea, è tanto vicino all'arte di Jacopo della Quercia che solo qualche po' di mollezza nei larghi piani del viso della figura maggiore e la testa un po' allungata di lei e quella troppo tonda del bambino, in confronto alle poche sicure del maestro, trattengono dal ritenerla opera sua.

Nella stessa collezione potemmo accogliere una nobile mezza figura della Vergine, in istucco, pudicamente avvolta in un ampio scialle che essa trattiene con le due mani: una delle quali, la sinistra, sconciamente rifatta. V'è in questa figura qualcosa della nobiltà della Vergine della porta di San Petronio, dal viso ampio, delicato, qua-

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA. STATUA IN LEGNO DELLA VERGINE COL BAMBINO - (GIÀ A BOLOGNA).

si sofferente, ravvolta com'è nelle larghe pieghe cui pure manca il giuoco sapiente delle luci e delle ombre proprio al maestro (*pag. 349*).

Più molle e illeggiadrito con forme più tondeggianti, è il gruppo analogo ai ricordati ma conservante la sua bella policromia che qui riproduciamo dall'esemplare di proprietà del signor Pini (*pag. 348*).

La testa stretta s'è arrotondata, i piani larghi del viso si sono spianati, le gote si son fatte paffute nel viso infantile della Vergine, in quello vivace e gaio del bambino che, sorretto nel tradizionale atteggiamento dalla madre, si volge con mossa naturalissima allo spettatore. In confronto alle sculture di Jacopo della Quercia il gruppo appare indebolito con l'introduzione di nuove grazie preannuncianti uno spirito nuovo, ma non sapremmo vedervi la maniera dell'arte del Ghiberti che altri vi notò. Anche questa versione dell'antico concetto ebbe fortuna nell'Emilia a giudicare dalle riproduzioni più o meno fedeli che se ne fecero. Fra le più antiche noi possiamo ricordare uno stucco modellato, venduto recentemente da un negoziante, nel quale la Vergine era spogliata del suo pesante manto a pieghe profonde e il gruppo più alleggerito, perdendo vigore e carattere. Il viso della Madonna, un ovoide troppo regolare, era fatto mellifluo e insignificante.

Ancora derivante dall'arte di Jacopo della Quercia e ispirata ad altri gruppi del maestro che gli vengono attribuiti a Siena, e più da vicino alla Madonna ritta in piedi col Bambino fra le braccia che sorge sul monumento Bentivoglio (già dei Fava, *pagina 350*) in San Giacomo, era una statua in legno della Vergine col putto, proveniente da un paese di Romagna e acquistata da privati a Bologna anni or sono dal dott. Bode (*pag. 351*). Dalle due buone fotografie che sole, ahimè, ci son rimaste a ricordare anche questo esodo doloroso è possibile giudicare della bellezza dell'opera d'arte. La maestà regale della Madonna, grandiosamente drappeggiata dal capo ai piedi, il vigore e la larghezza dell'esecuzione fuse così felicemente con la dolcezza del volto largo, la naturalezza dell'atteggiamento del putto (un po' rimaneggiato tuttavia nel capo) e della madre che lo sorregge fortemente con l'una mano mentre con l'altra gli tocca timida un piedino, sono degni del maestro.

Qualche deficenza nell'attacco delle mani e nel piegar dei panni in basso fa pensare all'intervento di un suo seguace diretto. Di qualche altro analogo esemplare in legno non v'è più che il ricordo. Solo qualche esempio di minor importanza, fra cui una vigorosa figuretta di San Giovanni a bassorilievo già tutta dorata, presso un privato, ancor ne rimane a Bologna. La materia loro fa pensare di preferenza a qualche artista senese (si è detto sopra che non ne mancarono a Bologna) più ammaestrato dei bolognesi a tagliare la rude materia. La mostra di Siena rivelò numerose e belle opere di quell'arte.

Ancora ispirata alla Madonna del monumento Fava Bentivoglio è la grande statua su un piancrottolo dell'ex convento di San Martino a Bologna (*pag. 355*). Evidentemente il motivo ebbe fortuna. Ma la statua in San Martino è troppo guasta da patine e da vernici per tentarne un esame esauriente.

Quel che si disse dell'influsso salutare dell'arte di Jacopo della Quercia a Bologna

NICOLO DALL'ARCA: MADONNA
BOLOGNA, PALAZZO COMUNALE

SCUOLA DI JACOPO DELLA QUERCIA: STATUA DELLA VERGINE - BOLOGNA, EX CANONICA DI SAN MARTINO.

può ripetersi e con maggior diritto per quella di Niccòlò di Puglia detto dell'Arca.

Il sentimento drammatico impresso alle figure del magnifico e a Bologna insuperato "Sepolcro" di Santa Maria della Vita, il vigore pieno di sano naturalismo delle statuette della famosa "arca" di San Domenico dovettero cedere il posto a una delicatezza tutta toscana fusa a una larghezza di fattura ispirata all'arte del Cossa, nella Madonna sul palazzo degli Anziani che pochi conoscono da vicino. Fotografie recenti eseguite da un'impalcatura rivelano una tecnica magistrale, un magnifico intuito dell'effetto che la scultura doveva fare da così grande altezza (*tavola*). L'arte del maestro dovette ottenere maggior successo che quella di Jacopo. Le riproduzioni libere delle opere

SCUOLA DI NICCOLÒ DELL'ARCA: MADONNA COL BAMBINO - BOLOGNA, PALAZZO CAPRARA-ORLÉANS.

di Niccolò, l'influenza sua su figure e terrecotte decorative lo provano. E chi sa quante cose pur sue scomparvero da Bologna! Di alcune v'è ricordo, di altre vi son tracce vaghe.

Se documenti sicuri ascrivono a Vincenzo Onofri due busti, anche esulati, del beato Alberto Magno e di Raimondo di Pennaforte, la critica attribuisce con buon fondamento al nostro l'espressivo e magistrale busto in terracotta di San Domenico nella sagrestia della chiesa domenicana *(pagina 357)*. Il Bode gli tolse, dopo avergliela

NICCOLÒ DELL'ARCA - SAN DOMENICO - BUSTO IN TERRACOTTA POLICROMATA - BOLOGNA, CHIESA DI SAN DOMENICO.

ARTE TOSCANA DEL SEC. XV:

MADONNA COL BAMBINO (GIÀ A BOLOGNA).

attribuita, la Madonna col Bambino, sotto l'ampio mantello di che la madre lo ripara, nell'altorilievo del cortile del palazzo Grassi in via Marsala, ora del Tribunale militare, che purtroppo non possiamo riprodurre. Essa sembrò più tarda e d'altre tendenze artistiche a chi forse, tratto in inganno dall'altezza del bassorilievo, dai suoi infelici rimaneggiamenti, dalla barocheggiante incorniciatura, dovette accontentarsi di esaminarla dal basso.

Ma un esame attento, da vicino, torna tutto a vantaggio della delicata opera d'arte. Vi si osserva una delicatezza di particolari nelle belle mani della Vergine, lunghe, flessuose, nelle ciocche dei capelli morbidi, nei piedini del fanciullo che richiama l'arte di Niccolò, come il movimento vivace, originale del putto, sorridente, quasi scherzoso, incappucciato nel manto con cui la madre lo difende. V'è tuttavia, convien dirlo, nel viso un po' duretto della Vergine, lontano dalla mollezza di quello della Madonna sulla fronte del palazzo pubblico, minore espressione che in quest'ultimo, ch'è di una bellezza superba. Ad attribuire in modo definitivo a Niccolò anche il gruppo di casa Grassi converrà quindi prudentemente

ARTE TOSCANA DEL SEC. XV: LA MADONNA ADORANTE IL FIGLIO – TERRACOTTA (GIÀ A BOLOGNA)

DONATELLO (?): LA MADONNA COL FIGLIO.

BOLOGNA, CHIESA DELLA CERTOSA.

attenderne il ripulimento dalle grossolane vernici che furon stese senza riguardo sulla scultura e sulla più tarda incorniciatura per dar loro una volgare apparenza di pietra grigia. Ma non si spiegherebbe la presenza a Bologna di più d'una replica antica – una, fra l'altre, policromata, meno fine del prototipo, specialmente nelle mani e nel viso della Madonna, nel palazzo Caprara ora Orléans Montpensier (*pag. 356*), – senza supporre che il prototipo fosse ritenuto di artista di valore.

I caratteri della figura del Bambino, che per la prima volta, per opera di Niccolò, rinuncia alla severità jeratica tradizionale, per ornarsi di bellezza e morbidezza infantili, e che ritornano tutti negli esemplari ricordati, consigliarono il Supino (il quale per primo la fece conoscere [1]) ad attribuire a Niccolò una terracotta piacevolissima raffigurante la Vergine seduta che adora il Bambino dormiente steso sulle sue ginocchia: terracotta che, già erroneamente attribuita a

FRANCESCO DI SIMONE. TABERNACOLO GIÀ NEL PALAZZO GRABINSKY, BOLOGNA.

ARTE TOSCANA DEL SEC. XV: MADONNA COL PUTTO (GIÀ A BOLOGNA).

Jacopo dalla Quercia da chi la rintracciò in un muro dissimulato nell'interno di una casa di via Saragozza, andò venduta in Germania molti anni sono *(pag. 359)*. L'atteggiamento della madre, ispirato verosimilmente, come ben aveva osservato il Supino, ai quadri veneti dei vivarinesehi, (uno dei quali del 1450 ancora si conserva a Bologna), e il suo panneggiamento troppo frastagliato da un lato si allontanano tuttavia dai canoni dell'arte di Niccolò: se pur ci riconduce a lui quella

ARTE DI FRANCESCO DI SIMONE MADONNA - STUCCO POLICROMATO (GIÀ A BOLOGNA).

ARTE TOSCANA DEL SEC. XVI: LA VERGINE COL BAMBINO – BOLOGNA, CHIESA DELLA MADONNA DELLA VITA (GIÀ NELLA MADONNA DEL MONTE).

squisita figura di putto atticciato e morbido che dorme nell'atteggiamento più naturale. Negli stessi particolari del modellato della testa del fanciullo, dalle gote abbondanti, dagli occhi grandi e globosi profondamente incavati nell'orbita, dalla fronte sporgente coll' immancabile ciuffo che ricade aderente alla fronte, pare infatti di ritrova-

DUE TONDI D'ARTE ROBBIANA (GIÀ NEL PALAZZO CAPRARA-ORLÉANS, BOLOGNA).

re qui il piccolo compagno del putto della Madonna di piazza, e di quello dell'altorilievo Grassi e Orléans.

Il piacevole motivo era stato accolto da altri scultori: da Domenico di Paris in un gruppo del museo di Berlino e, con lo stesso e quasi identico motivo, da Silvestro dell'Aquila nella Madonna della chiesa aquilana di Collemaggio col putto grasso e forte, come quello del gruppo fatto conoscere dal Supino, ma qui sveglio al richiamo della madre.

Esulò anche questa meno bella Madonna, dall'aria un po' molle e addormentata che trattiene con le due mani, che non stringono, il grazioso Bambino seduto, che qui riproduciamo (*pag. 358*). Era a Bologna, ma proveniva da Budrio e andò venduta al Salvadori di Venezia in passato. V'era chi la attribuiva a Niccolò e chi allo Sperandio. Ma, a giudicare dalla vecchia fotografia, si trattava di opera più debole, di quel periodo e nell'indirizzo toscano.

Alla scuola fiorentina appartiene un gruppo di stucchi con la Madonna e il Bambino eseguiti nell'arte del Rossellino e di Desiderio. Uno è presso la famiglia Merlani, un altro troppo ridipinto è in Santo Stefano a cui fu regalato anni sono dalla signora Brunetti Rodati. Ma si tratta di infiltrazioni toscane diffuse in tutta l'Emilia e che sfuggono a questi nostri cenni, limitati alle opere più caratteristiche.

Abbiamo tenuto per ultimo un piccolo ma interessante gruppo di sculture di quel periodo che rappresentano altri indirizzi artistici che quelli di Jacopo della Quercia e di Niccolò dell'Arca.

Lo stucco policromato, che si vuole provenga da San Mattia, con la Madonna

DOMENICO DI PARIS: MADONNA COL PUTTO — STUCCO POLICROMATO (GIÀ A BOLOGNA).

ARTE TOSCANA DEL SEC. XV: MADONNA ADORANTE IL FIGLIO
MARMO (GIÀ NEL PALAZZO CAPRARA-ORLEANS A BOLOGNA).

VINCENZO ONOFRI: IL BEATO ALBERTO MAGNO.

(GIÀ IN SAN DOMENICO A BOLOGNA).

che stringe a sè con intenso affetto il divin figliolo, conservato in San Girolamo della Certosa, è una replica del rilievo di Donatello già nel giardino dei Pazzi a Firenze ora nel Museo di Berlino *(pag. 360)*. Il Supino attribuì con buone ragioni la replica di Bologna a Donatello stesso [1]. Non pare il caso di parlare di calco antico, come fu fatto, date le varianti troppo notevoli dell'esemplare bolognese, amorosamente ornato nelle vesti, meglio modellato che l'esemplare berlinese nelle mani ma con la stessa deficenza, che si nota nell'altro, allo scorcio nel piedino del fanciullo. Poichè l'illustrazione ne fu fatta, ci limitiamo a un cenno e alla riproduzione della scultura per una maggior conoscenza sua. A un seguace del Verrocchio, Francesco di Simone Ferrucci che – è noto – lavorò a Bologna, apparteneva il bel tabernacolo, proveniente da Imola, che scomparve da Bologna anni sono, affine per arte e per tempo a quel-

VINCENZO ONOFRI
IL BEATO RAIMONDO DI PENNAFORTE

(GIÀ IN SAN DOMENICO A BOLOGNA).

lo del Municipio di Solarolo *(pag. 361)*. Nella stessa arte era stato eseguito l'altro bassorilievo, anch'esso esulato, che ripete il motivo al sommo del monumento Tartagni dello stesso Ferrucci, in San Domenico *(pag. 363)*.

Fra la corrente artistica che fa capo a Niccolò e quella che si rivolge a Francesco di Simone, più sciolta così da preannunciare lo spirito cinquecentesco, fiorirono certo a Bologna artisti che modellarono santi e Madonne pei numerosi conventi, per le chiese ricchissime. Ma oggi son poche le opere di questo gruppo rimaste nel luogo. Ad esso deve appartenere la Madonna col Bambino, anch'essa di tipo prettamente toscano, ch'è a Bologna presso la famiglia Acquaderni. Vien fatto di trovarne riproduzioni tuttora *(pag. 362)*. Una analoga era nella collezione Foresti a Carpi. Un'altra eccellente, era fino ad alcuni anni fa in una casa di via del Borgo dove fu sostituita con una copia.

VINCENZO ONOFRI: BUSTO IN COTTO DI V. G. BARGELLINI.

BOLOGNA, OPERA PIA DAVIA-BARGELLINI.

Al XVI secolo appartiene invece un delicato gruppo della Madonna col Bambino semiseduto sulle di lei ginocchia, racchiuso da una ricca corona a frutta e foglie di un sapore ancora arcaico che dalla demolita Madonna del Monte fu trasportata in un chiostro di San Procolo e recentemente in Santa Maria della Vita presso il "Mortorio" di Niccolò dell'Arca *(pag. 364)*. È opera di artista ancora attaccato all'arte quattrocentesca affine a Michelozzo nell'ideare il suo gruppo, ma già più sciolto nell'eseguirlo, nel dar vita e movimento alle ampie e numerose pieghe, nel chiudere con piacevoli svolazzi a mo' di nastri gli spazi vuoti del fondo.

Alla bottega dei Della Robbia appartenevano invece i due tondi con mezze figure di San Giovanni e del Salvatore racchiusi da corone di frutti che ornavano già la cappella del palazzo Caprara ora Orléans. Un di essi è la replica del tondo robbiesco di casa Viviani *(pag. 365)*. Essi seguirono un bassorilievo, già nello stesso palazzo, della Madonna col Bambino, di scuola toscana del XV secolo, delicato e piacevole,

ALFONSO LOMBARDI: BOLOGNA, PARTICOLARE DEL GRUPPO NELLA CRIPTA DI SAN PIETRO.

se non proprio di Mino da Fiesole o di Desiderio cui pure era attribuito.

La Madonna adorante il Bambino nel Museo di Berlino, di Domenico di Paris, padovano che lavorò a Ferrara, ha le stesse forme allungate, il lavorio delle pieghe, or larghe or tormentate da scosse improvvise che ritornavano nella dolce figura della Vergine col putto, che allo stesso artista, venne con fondamento attribuita quando,

tolta da una casa colonica presso Ferrara per esser venduta a un antiquario di Bologna, passò poi a Roma presso un altro negoziante. Qui la riproduciamo a magro conforto dell'esodo *(pag. 366)*.

E veniamo a un artista che chiude la parabola dell'arte della prima Rinascenza nella regione e inizia, con qualche altro di maggior vigore, l'attività del cinquecento.

Vincenzo Onofri, scultore di alcuni ben decorati monumenti funerari a Bologna, sarebbe stato l'esecutore di due figure, oggi perdute, il beato Alberto Magno e Raimondo di Pennaforte, già in San Domenico a Bologna *(pag. 368-69)*. Il Supino chiarì, con un esplicito documento del 1493, che a quell'artista spettavano le due mezze figure, non a Niccolò dell'Arca al quale il Prelormo erroneamente le aveva date[5]. Delle due figure, quand'erano ancor sul luogo, furono eseguiti due buoni calchi da cui son tolte le nostre riproduzioni. In una di esse è un vigore di modellato e d'espressione degne quasi dell'arte di Niccolò. Nell'altra qualche po' di fiacchezza e una fattura sommaria accennano a minor sapienza tecnica ed artistica.

A Vincenzo Onofri crediamo attribuire un bel busto in terracotta, che è proprietà dell'Opera Pia Davia Bargellini e che recentemente l'ottimo artista prof. Gennaro Minghetti ha ripulito con molta cura, dalle vernici che lo deturpavano e appesantivano *(pag. 370)*.

Raffigura Virgilio Gaspare Bargellini gentiluomo bolognese che, anche a quanto assicura la scritta di un ritratto a olio secentesco conservato nello stesso palazzo Davia Bargellini riproducente tal quale il detto busto, visse dal 1462 al 1531. Verso quest'ultimo anno l'Onofri dovette modellarne il ritratto in rilievo; delicato e diligente nel rendere i piani del viso e le mani grinzose, ma poco espressivo, come è d'altronde nel busto di Beroaldo in San Martino e nelle sue figure nei monumenti Busi, Nacci e dell'altare nei Servi, nonchè nei busti di Santa Caterina del Louvre e di un giovane nella Glyptoteca di Monaco attribuitigli, con giustezza, dal Gottschewski [6]: tutti ispirati all'arte del Francia e del Costa con poche varietà e con limitata robustezza di forme e di tecnica.

Ben altro vigore saprà raggiungere, poco dopo, un altro artista del Cinquecento, che lasciò capolavori di movimento e di bellezza plastica a Bologna, Alfonso Lombardi. Nel superbo gruppo della " Lamentazione sul corpo di Cristo " ch'è nella cripta di San Pietro è interessante osservare, in alcune figure e nella coscienza dell'esecuzione, il salutare influsso di un vecchio artista emiliano che pure ai tempi del Lombardi doveva considerarsi come un sorpassato: Guido Mazzoni *(pag. 371)*. Ma in quel buon tempo antico i maestri di sano e forte sentimento sapevano tributare omaggio di ammirazione e di studio anche ai vecchi. Il succo salutare della pianta si tramandava così ai nuovi rami, a tutta gloria della grande arte paesana.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

(1) I. B. SUPINO. *La scultura in Bologna nel secolo XV*. Ricerche e studi. Bologna, N. Zanichelli 1910.
(2) I. B. SUPINO. Op. cit. doc. 14.
(3) I. B. SUPINO. *Una scultura ignorata di Nicolò De l'Arca* (*Atti e Mem. della R. Dep. di Storia Patria per le Romagne*. IV serie, vol. III, 1913).
(4) I. B. SUPINO. *La scultura, ecc.*
(5) I. B. SUPINO. *La scultura, ecc.*, pag. 134.
(6) A. GOTTSCHEWSKI. *Über die portrats der Caterina Sforza und über den bildhauer Vincenzo Onofri*. Strassburg, Heitz, 1908.

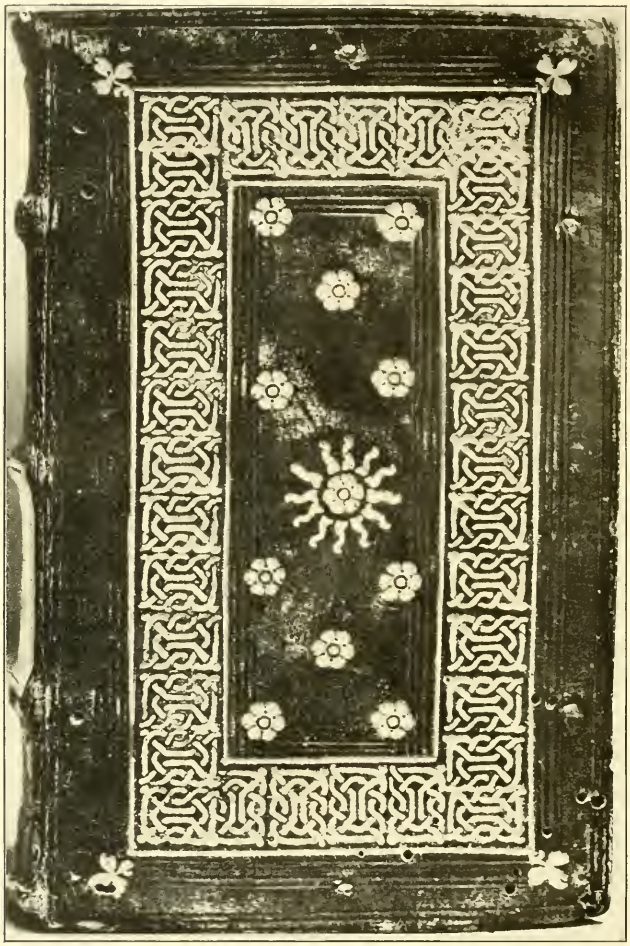
LE LEGATURE ITALIANE DEL '500

La Mostra storica della legatura, tenuta quest'anno a Firenze in Palazzo Pitti, ha rivelato delle meraviglie quasi del tutto ignorate. Di sala in sala, esaminando le mille e più legature esposte, un complesso non mai veduto e che difficilmente si rivedrà, era facile seguire tutti gli svolgimenti successivi dell'arte dai cimelii bizantini alle opere romaniche. Principalmente l'Italia e la Francia vi avevano nuclei insigni di capolavori. E vorremmo dire qui appunto qualche cosa delle legature italiane del '500, che fu il nostro secolo d'oro, come per la Francia forse il sec. XVII.

La tecnica della legatura italiana, nel periodo del primo Rinascimento, aveva desunto i suoi mezzi dall'Oriente, pur improntando di una sua speciale fisonomia i propri prodotti, già così copiosi e varii: ricorreva cioè per lo più a motivi geometrici impressi a freddo sul cuoio, ravvivati talvolta da piccoli cerchietti mosaicati in pastiglia di varii colori, e solo più raramente riempiva d'oro tali impressioni, preannunziando l'infinita molteplicità dei disegni a cui tale metodo avrebbe dato luogo. Per quello che riguarda la composizione, essa attingeva largamente alle legature arabe ed a quelle persiane: ed è così che noi troviamo talvolta trasportati quasi di peso delle cartelle, dei riquadri, delle losanghe, di cui possiamo rintracciare esattamente gli originali, in legature toscane o, più particolarmente, veneziane, che dimostrano evidentissimamente tutto il processo di tale derivazione.

Allo spuntare del secolo XVI l'evoluzione di tale arte in Italia è in piena attuazione: ed è ancora alla Toscana e a Venezia sopratutto che dobbiamo ricorrere per chiarirne i successivi momenti[1].

A Firenze, alle assicelle che racchiudevano i volumi quattrocenteschi si vanno sostituendo i piatti di cartone: onde si fa anche più raro l'uso delle borchie e dei fermagli metallici (che costituivano talvolta non piccolo ornamento della legatura), e del cartellino di pergamena riportato in una cornicetta metallica, col titolo del libro. Delle pelli, è sempre usato prevalentemente il marocchino scuro, su cui spiccano così severamente i fregi impressi a freddo, racchiudenti talvolta, in una cornice di filetti e di intrecci, un motivo centrale e qualche foglia agli angoli, in oro. L'unione delle due tecniche di impressione a freddo e in oro continuerà per tutto il secolo: mentre alle semplici cornici geometriche di intrecci, d'origine arabica, si vanno accompagnando e sostituendo quelle di rabeschi, e mentre i riquadri interni si suddividono in compartimenti variamente ornati, e iscrizioni, simboli ed armi vengono più spesso ad occupare il centro dei piatti. Del gusto ancora imperante fra i legatori toscani alla fine del '500 e nel secolo XVII ci fanno fede le serie di sontuosi volumi appartenenti agli archivi del



I. PONTANI - OPERA - VENETIIS, ALDUS, 1513.

FIRENZE, R. BIBLIOTECA RICCARDIANA.

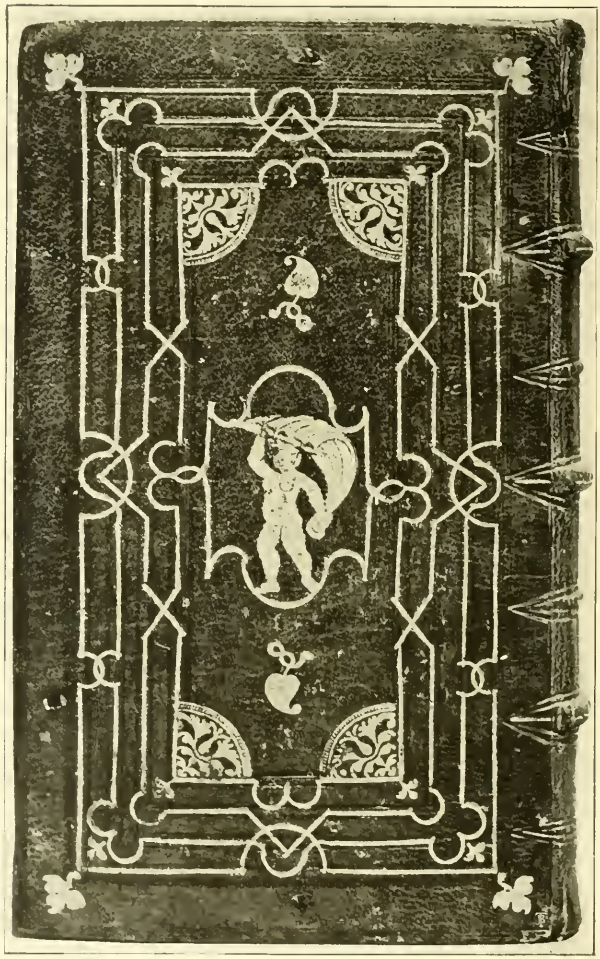
governo Mediceo, in cui i rabeschi impressi in oro su tutto il piatto anteriore lo ricuoprono come di una graziosissima serie di merletti, in cui vengono spesso utilizzati elementi e motivi decorativi tradizionali combinati con sempre nuova originalità ed armonia.

A Venezia, alla fine del XV secolo e al principio del XVI, si usano ancora assai sobriamente le dorature. Dall'officina degli Aldi sono certamente uscite molte delle legature che tuttora racchiudono le loro edizioni di classici, e che molto influsso esercitarono anche fuori di Venezia, e forse

MACROBIUS: FLORENTINE, 1515. - LEGATURA DI TIPO ALDINO.

FIRENZE, R. BIBLIOTECA NAZIONALE.

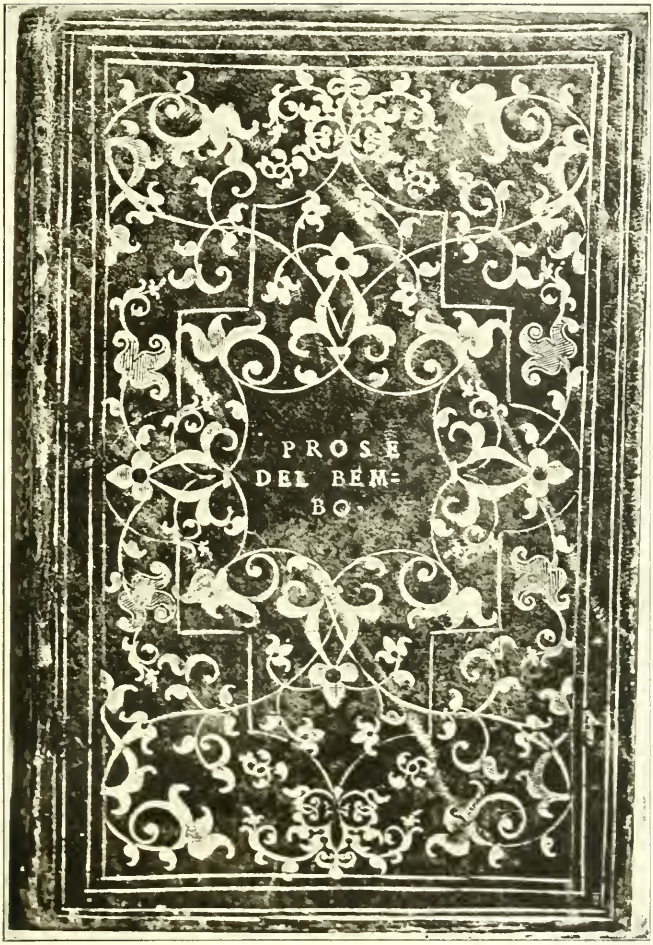
anche fuori d'Italia. La pelle scura che ricuopre i piatti di cartone ci offre dapprima i soliti motivi intrecciati di origine orientale, già comuni nel secolo precedente, più raramente dei veri e propri rabeschi; ma dei piccoli ferri dorati (rosette, fiamme, fiori, vasetti fiammeggianti, stelle, putti) infiorano lo spazio centrale e gli angoli, mentre talvolta il nome dell'autore è impresso in oro sul piatto anteriore. A poco a poco prevale una semplicità anche maggiore; e dopo il 1515 la decorazione è limitata a un'orlatura di linee dorate o a freddo, con piccole foglie agli angoli; al



VALERIUS MAXIMUS: VENETIIS, ALDUS, 1534.

ROMA, PROPRIETÀ SIG. FRANCO MOROLI.

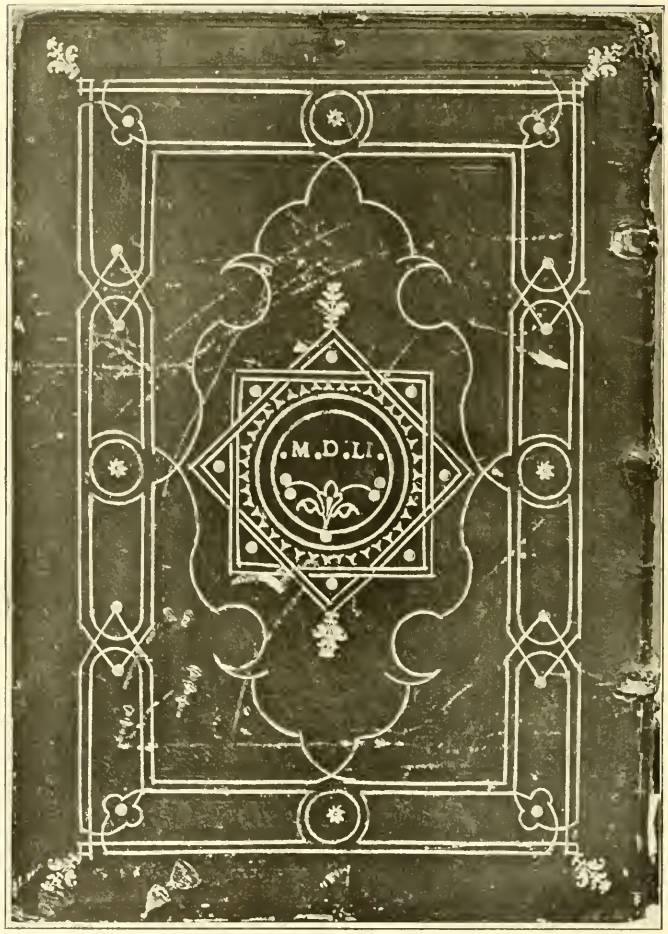
centro, talvolta in un circolo, il nome dell'autore o il titolo dell'opera, o qualcuno dei soliti semplici ferri ornamentali. Gli altri tipografi veneziani, come pure i Giunti, imitarono volentieri le legature aldine: nè è da escludere che artefici veneziani emigrassero allora dall'officina di Aldo a portare per l'Italia la moda di tali legature. Dopo il 1530 infatti questa moda è così diffusa che difficilmente si potrebbe attribuire ai Manuzio una messe così ricca e così svariata: tanto più che vi ritroviamo di quando in quando dei ferri, come quello della Fortuna, il cui uso ei



P. BEMBO: PROSE - FIRENZE, 1549. - LEGATURA A PICCOLI FERRI DORATI.

FIRENZE, PROPRIETÀ DI M.me H. FINALY.

appare localizzato quasi certamente fuori di Venezia. Le cornici tornano a poco a poco ad una maggiore complicazione: i filetti dorati, diritti e curvi, sono disposti a formare degli eleganti compartimenti geometrici mistilinei, in cui foglioline e punti, pure dorati, vanno a disseminarsi con molta parsimonia. Gli angoli del pannello centrale ricevono spesso una decorazione più abbondante di rabeschi: mentre il nome dell'autore continua ad occupare la targa che, nel mezzo del piatto anteriore, vanno a formare talora gli stessi filetti della cornice. La decorazione si fa sempre più ric-

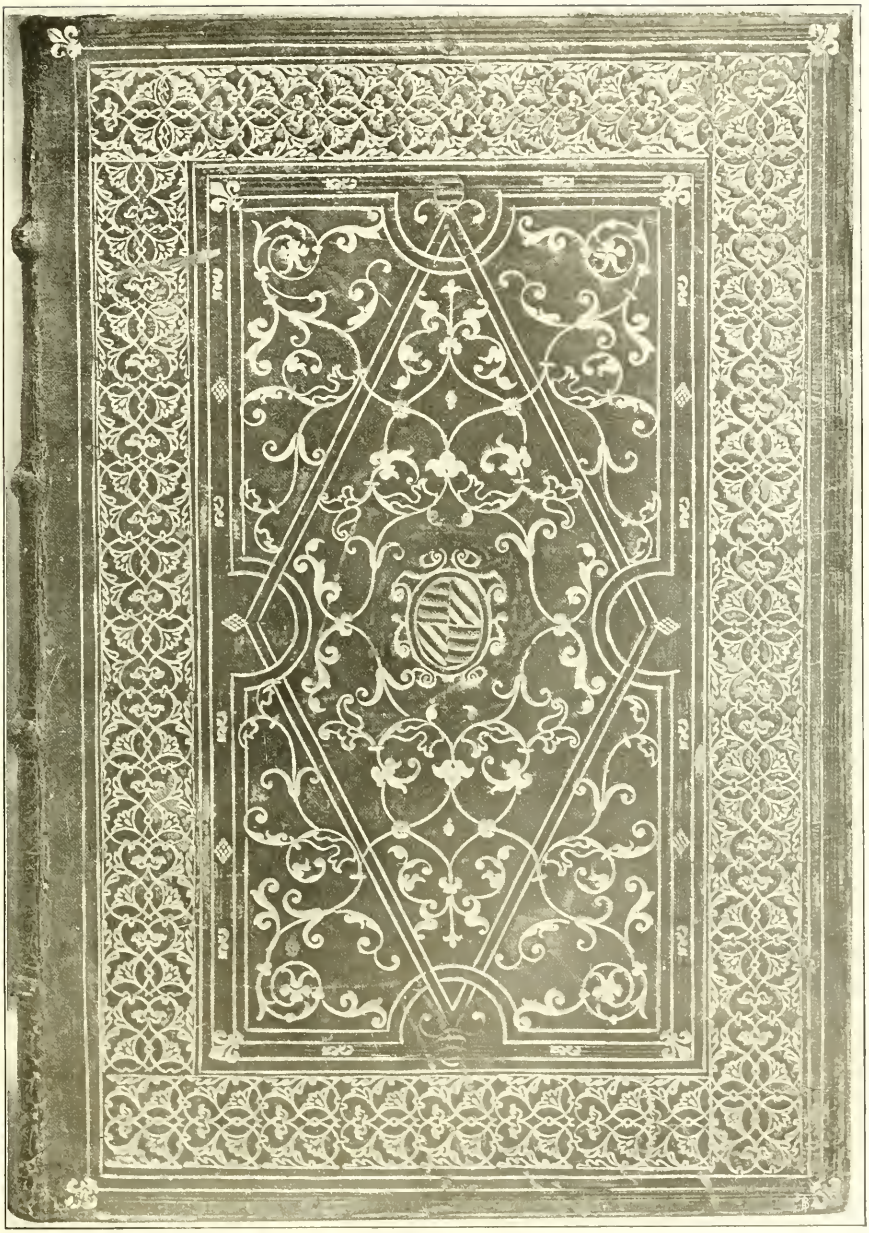


LEGATURA DOGALE VENEZIANA DEL 1551.

VENEZIA, BIBLIOTECA MARCIANA.

ca: gruppi di punti dorati, accostati a trifoglio, si trovano spesso a riempire il fondo: e più frequenti si fanno le cornici rabescate ed i ferri a foglia stilizzata, tracciata a semplice contorno con una linea dorata.

All'infuori dell'officina degli Aldi è ancora più sentito l'influsso orientale. Certi motivi centrali, entro cornici di filetti diritti e curvi, sono ancora gli stessi delle legature arabe e persiane: e maggiore è la diffusione dell'uso di quei piccoli ferri dorati, riuniti fra loro da semplici curve, a forma di foglie o fiori o rabeschi comunque stilizzati, a semplice contorno o a fon-



MISSALE ROMANUM, VENEZIA, 1505: LEGATURA A PLACCHE E PICCOLI FERRI TONDI
ROMA, PROPRIETÀ DEL PRINCIPE PIGNATELLI D'ANGIÒ.

CONSTITUTIONES ORDINIS SANCTI AUGUSTINI, ROMAE 1551: LEGATURA A COMPARTIMENTI GEOMETRICI, PICCOLI FERRI DORATI. - ROMA, B. BIBLIOTECA ANGELICA.

do pieno o tratteggiato, che formeranno d'ora innanzi l'elemento principale di ogni tipo di legatura. Li troviamo in legature di cui non è ben certa e determinabile l'attribuzione a questa o a quella delle officine che fiorivano nell'Italia del '500: e anche in una magnifica serie di legature indubbiamente veneziane, che racchiudono per lo più istruzioni dei Dogi ai magistrati della Repubblica, e di cui numerosi e cospicui sono gli esemplari alla Mostra di Palazzo Pitti[2]. Questa serie va fin oltre il 1575: in essa è usato costantemente il marocchino rosso, con inquadrature a compartimenti di filetti, diritti e curvi, dorati e impressi a freddo: il motivo centrale, di solito una targa geometrica entro cornice di rabeschi o di fogliami, racchiude un'arme (talvolta dipinta) o una scritta *(pagg. 374-378)*.

Cominciano intanto ad apparire le legature a mosaico, ottenuto mediante il riporto di marocchino di varii colori: tale genere fu sempre in Italia relativamente raro, ma la sontuosa ricchezza di alcuni esemplari ci compensa abbondantemente della loro scarsità, e ci mostra come l'artefice sapesse magnificamente assolvere anche in tal modo il suo compito, qualunque fosse il disegno che si proponeva di eseguire.

A poco a poco l'ornamentazione si fa più ricca ed abbondante, mentre, in esemplari particolarmente lussuosi, invade anche l'interno dei piatti: e rosette, rabeschi, maschere barbate o no, teste di cherubini, frutta, vanno, anche nelle legature fiorentine, a riempire gli spazii lasciati vuoti dalla sobria incorniciatura di filetti. Sono di questo tipo molte delle legature che ci attestano quanto quest'arte fosse pregiata nelle corti italiane del cinquecento: i papi, gli Estensi, i duchi d'Urbino, i Farnese, gli Orsini ce ne hanno lasciato alcune, con tutta probabilità veneziane, che sono dei veri gioielli, in cui talvolta dei ritocchi d'argento rendono ancora più smagliante la decorazione.

Rari assai e sempre meno raffinati i lavori in cuoio sbalzato: sempre più frequente invece, anche colle pelli bianche, l'uso dei motivi a rilievo sul fondo dorato, specialmente negli angoli e al centro, impressi mediante placche, che rappresentano un metodo più semplice di decorazione. Come particolarmente notevole per finezza di esecuzione, si può qui citare la legatura in marocchino rosso di un *Missale Romanum* (Venezia 1505)[3], in cui una sontuosa cornice, impressa mediante quattro placche che ripetono un finissimo motivo floreale stilizzato, circoscrive una targa rettangolare con intagli a semicerchio, a cui è intrecciata una losanga, e che è cosparsa di rabeschi impressi a piccoli ferri nel più puro stile della Rinascenza (*pag. 379*). Verso la metà del secolo, si diffonde anche un tipo di legature che sono assai affini a quelle fatte per il celebre bibliofilo francese Giovanni Grolier, dove un nastro, formato da due filetti dorati, si avvolge e si dispone in intrecci svariatissimi, a formare dei compartimenti geometrici che racchiudono i consueti motivi ornamentali. Queste legature recano comunemente al centro del piatto anteriore il nome dell'autore o il titolo dell'opera, o un'arme, mentre nell'altro appare il nome del proprietario *(pag. 380)*.

Nello stesso tempo si estende assai in Italia l'uso delle legature a mosaico di intrecci dipinti con colori di lacca, che aggiungono una sobria policromia all'oro fino

M. AURELIO, VENEZIA 1553: LEGATURA A MOSAICO DIPINTO, CON ARMI DI PAOLO GIORDANO ORSINI. - PARIGI, PROPRIETÀ DI M.me BELIN

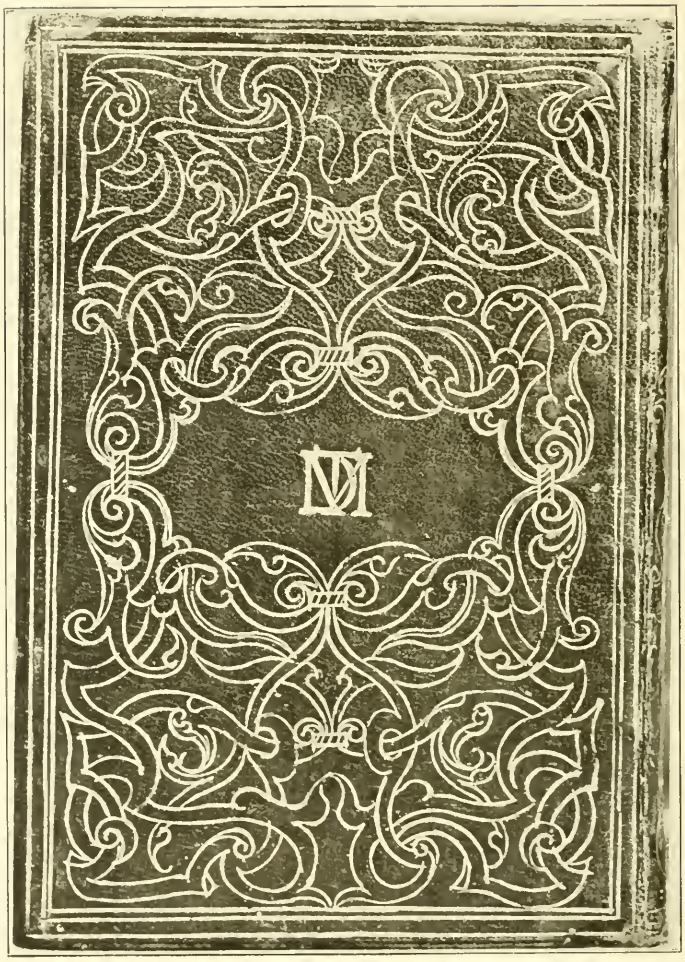
LEGATURA DOGALE VENEZIANA DELL'ANNO 1608.
VENEZIA, MUSEO CORRER.

MACROBIUS: LUGDUNI, 1542. LEGATURA A CAMMEO DORATO FATTA PER APOLLONIO FILARETE.

ROMA, PROPR. DEL PRINCIPE PIGNATELLI D'ANGIÒ.

ad allora imperante (*pag. 384*). Le *cartouches*, fatte di nastri formati da un doppio filetto dorato, tra cui viene inserito il colore, riempiono tutto il campo dei piatti, accompagnate talora da monogrammi, da iscrizioni e anche dai soliti ferri fioriti impressi in oro: e tale decorazione a mosaico si estende anche al dorso, con uguale finezza di esecuzione, come è nel *Dioscoride* del Mattioli (Venezia 1548) della Biblio-

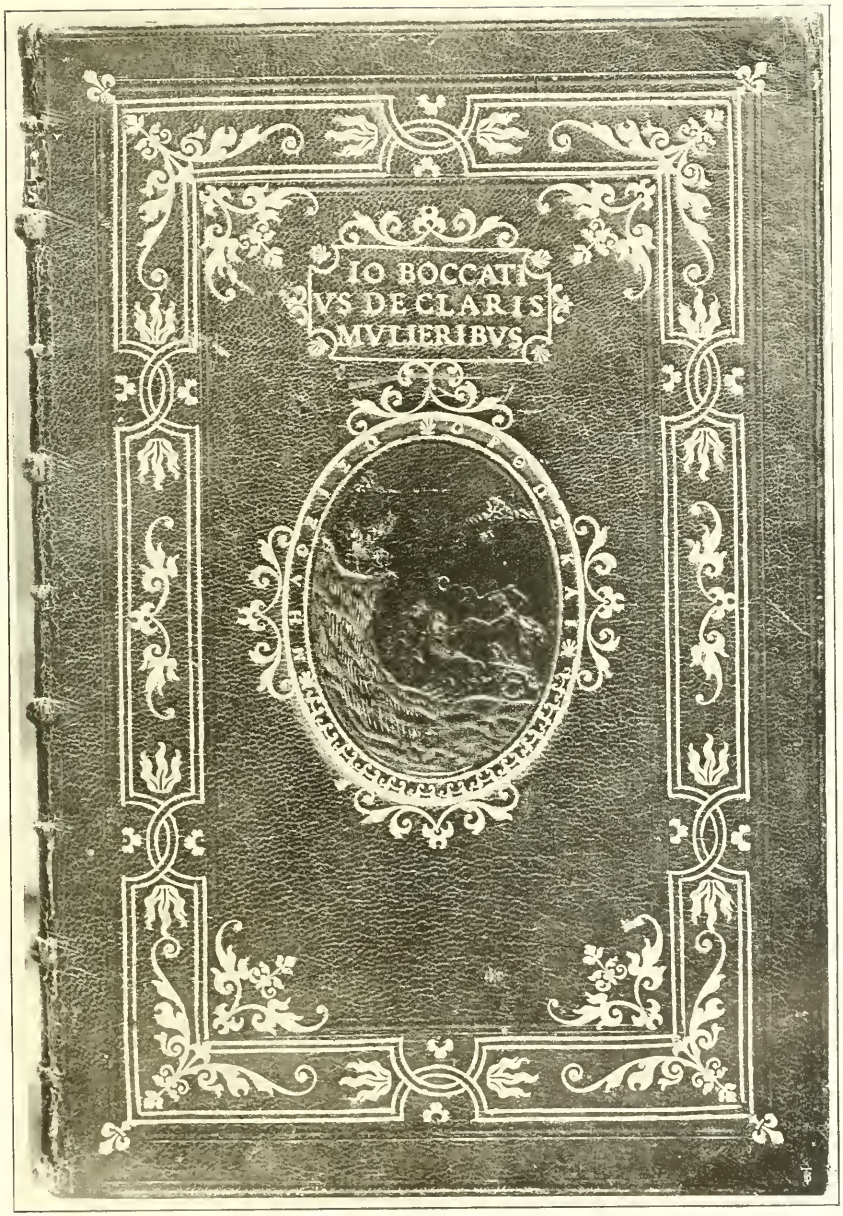
I. A. VITERBENSIS COMMENTARIA. ROMA 1498: LEGATURA A CAMMEO IN PASTIGLIA POLICROMA RAFFIGURANTE MUZIO SCÆVOLA - PARIGI, BIBLIOTECA DI S.te GENEVIÈVE.



SOLINUS, PARIGI, C. 1473: LEGATURA COL MONOGRAMMA DI T. MAIOLI - PARIGI, BIBLIOTECA DI S.te GENEVIÈVE.

teca Nazionale di Torino *(tavola)* [4]. I motivi centrali, araldici o allegorici (armi, figurine simboliche o allusive al contenuto, ecc.) si continuano dapprima a imprimere in oro: poi sono anch'essi assoggettati alla tecnica predominante.

Accanto a tutti questi tipi, in cui si va sempre più attenuando l'evidenza delle origini orientali, Venezia ci ha lasciato una serie di legature, in cui l'imitazione per-



I. BOCCATII DE CLARIS MULIERIBUS, BERNAE 1539: LEGATURA A CAMMEO DETTA "CANEVARI". - ROMA, BIBLIOTECA CASANATENSE.

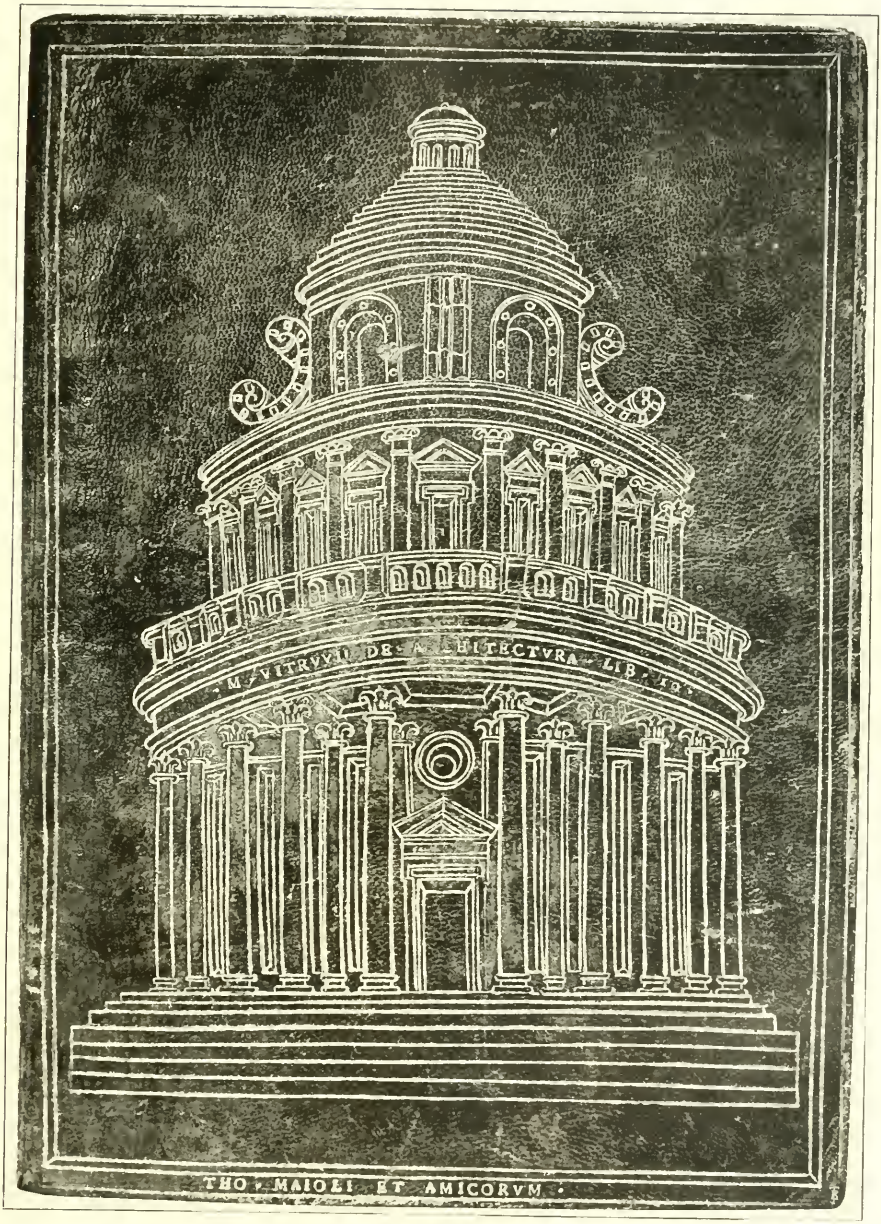
siana è più diretta e completa che in qualsiasi altra. Anche queste legature racchiudono "commissioni" dei Dogi ai magistrati della Repubblica, o qualche altro atto ufficiale del governo ducale; in pelle scura, rossa o marrone, più raramente in velluto, sono caratterizzate da incassature, praticate fino alla metà dello spessore dei piatti, di forma orientalizzante, in cui sul fondo comunemente dorato, più di rado colorito in nero o in azzurro, spiccano dei rabeschi polieromi in cera dipinta, pure di stile orientale. Talvolta anche le incassature sono coperte di pelle; tal'altra la pelle, lavorata a giorno, cuopre soltanto gli spazi che le delimitano, le corniei e il dorso. Nel piatto anteriore, al centro, in una targa è sempre il leone di San Marco in "gazzetta", in quello posteriore l'arme del magistrato, entro scudi o cartocci di caratteristica forma cinquecentesca (*pag. 385*).

Tale tipo di legature compare nella seconda metà del secolo XVI, e continua anche nel primo quarto di quello successivo: oltre che per le "Commissioni" dogali, fu usato anche per copie di riguardo d'altri libri o manoscritti, come ci fa fede il magnifico esemplare dei *Commentarii in Dioscoridem* di P. A. Mattioli, della Biblioteca Estense, legato nel 1565 per il Duca Alfonso II di Ferrara[5].

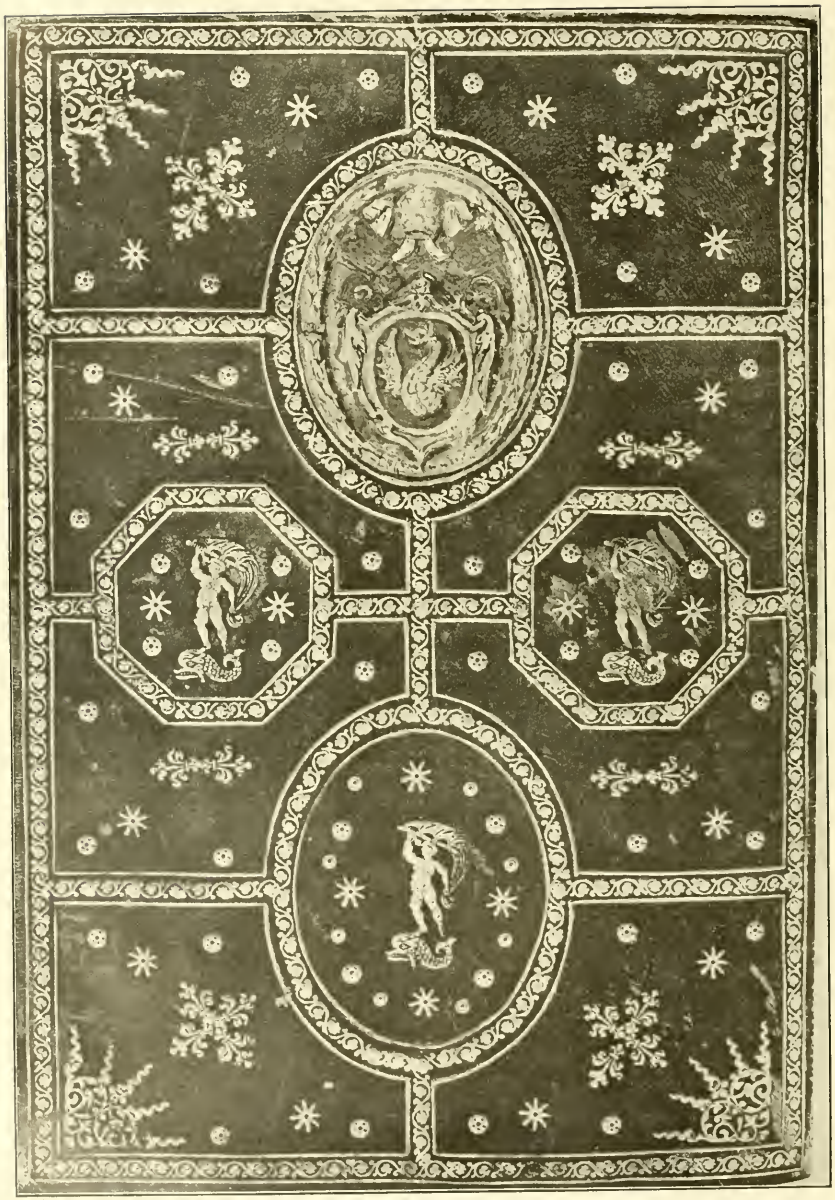
Da Venezia, e da altre città come Napoli e Roma, provengono delle legature di un tipo tutto italiano: quelle cosiddette *a cammeo*, che ripetono chiaramente la loro origine dall'amore, così diffuso fra noi nella Rinascenza, dei monumenti, della glittica e della numismatica antica. Infatti, in esse entrano a far parte essenziale della decorazione riproduzioni di cammei e di monete antiche, specialmente romane, ottenute a rilievo più o meno alto nel cuoio che è talvolta riportato, ed anche dorate.

Poichè tali figurazioni non avevano naturalmente alcun rapporto nè col contenuto nè col possessore del libro, e d'altra parte la glittica e la medaglistica erano tornate a fiorire sulle orme dell'antichità, era ovvio che alle monete e ai cammei antichi si andassero talvolta sostituendo medaglie e cammei della Rinascenza. Vediamo così impressi in oro sui piatti di una legatura napoletana[6] il ritratto e lo stemma di Andrea Matteo III d'Acquaviva duca d'Atri (1457–1529), per cui la legatura fu fatta, riproduzione dei tipi di una sua medaglia anonima citata dall'Armand[7]; e su altre tre[8] che racchiudono edizioni di opere del Pontano il bel busto nudo dell'autore tratto dalla medaglia anonima che il von Fabriczy ha attribuito dubitativamente ad Adriano Fiorentino[9]. Apollonio Filarete fa imprimere sul piatto anteriore di un suo *Macrobio*[10] la sua impresa in un cammeo ovale a fondo d'oro: un'aquila che vola verso una rupe prospiciente un mare pescoso, e intorno il motto *Procul Este* (*pag. 386*). Anche le placchette vengono utilizzate dai legatori del '500: ne sono magnifico esempio i *Commentaria de antiquitatibus* di G. A. da Viterbo (Roma 1498), della Bibliothèque S.te Geneviève di Parigi[11], che recano al centro dei piatti, in pastiglia policroma a rilievo, due scene desunte da placchette di Giovanni delle Corniole (*pag. 387*)[12].

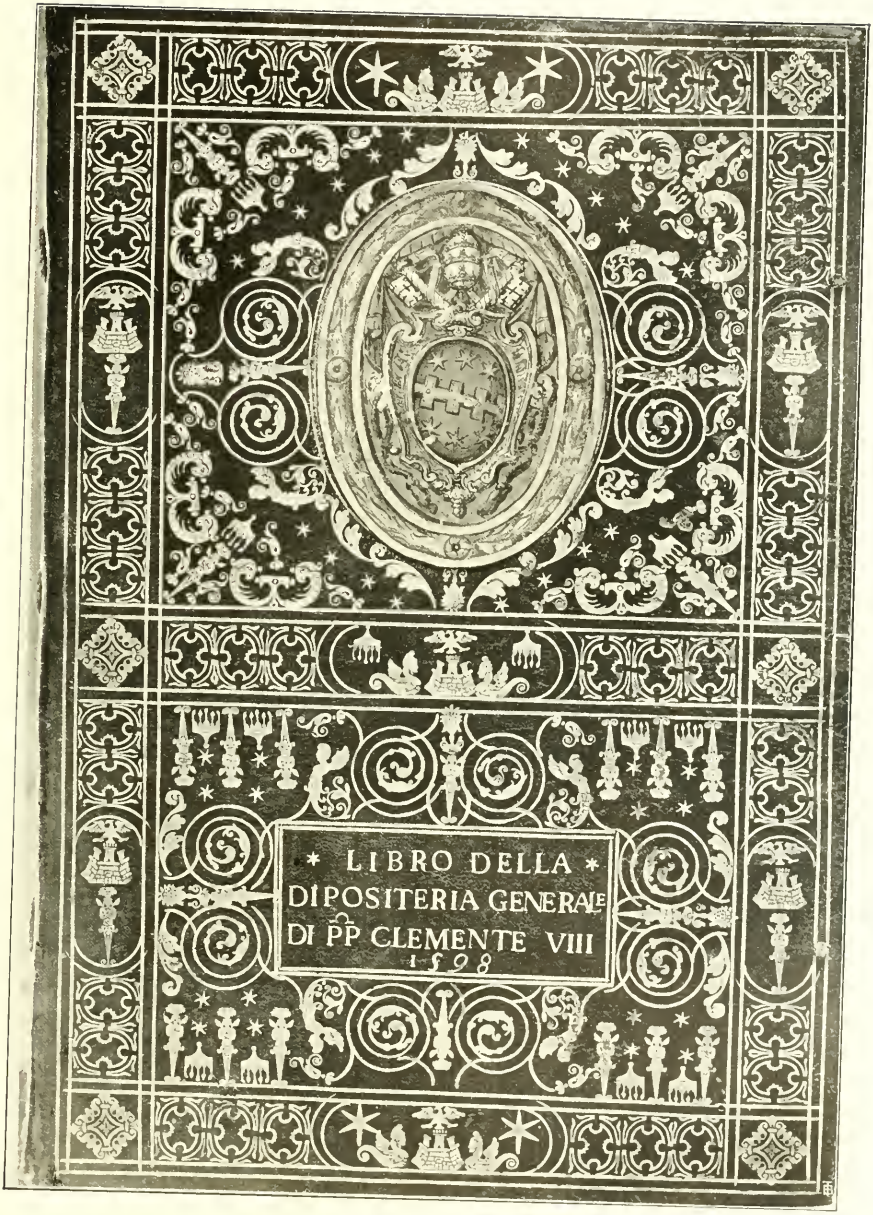
A Roma, più che a Venezia, per lo stile delle larghe cornici orlate e sopratutto per la loro provenienza, si ricollegano le magnifiche legature a cammeo che si ere-



VITRUVIUS. VENETIIS 1511. - PARIGI, BIBLIOTECA DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE



LIBRO DI CONTI DELLA SANTA SEDE PER GLI ANNI 1575-1576 CON ARMI DI PAPA GREGORIO XIII BONCOMPAGNI – ROMA, R. ARCHIVIO DI STATO.



LIBRO DELLA DEPOSITERIA GENERALE DI PAPA CLEMENTE VIII, 1598 – ROMA, R. ARCHIVIO DI STATO.

devano appartenute al medico genovese Demetrio Canevari[13], e che debbono invece attribuirsi ad altro ignoto bibliofilo italiano del secolo XVI, o, comunque, ad un'unica officina di legatore. Le fanno risalire a un periodo certo anteriore all'ultimo quarto del secolo l'eleganza e la correttezza dei sobrii fregi, impressi mediante ferri pieni, entro cornici di doppi filetti, sul cuoio scuro o sul marocchino rosso dei piatti: tra cui spicca il cammeo ovale in pastiglia policroma con la figura di Apollo stante su una biga veloce, in atto di sferzare i cavalli che vanno a inerpicarsi su per una rupe scoscesa in cima alla quale scalpita un Pegaso: intorno un motto greco che spiega l'allegoria della figurazione: Ὀρθῶς καὶ μὴ λοξῶς, *recte et non oblique*: e per la via più diretta infatti affronta il difficile ostacolo dell'erta rupe la biga di Apollo *(pag. 389)*.

Ad un altro bibliofilo italiano, a Tommaso Maioli, rimonta invece un gruppo di legature che portano il suo nome, e che furono già ripetutamente classificate come lavoro francese, e più specialmente lionese, ma che, se si deve giudicare dai tipi di ornamentazione in esse rappresentati, sono probabilmente veneziane, o in ogni modo italiane. I ricchi fregi impressi in oro che le ricoprono, ora su fondo seminato di punti dorati, ora a semplice nastro fatto di un doppio filetto che si piega in intrecci svariatissimi, formano al centro una targa che reca talvolta il titolo del libro nel piatto anteriore, e il monogramma T-D-M in quello posteriore *(pag. 388)*: mentre nel primo, in basso, fra i varii ordini di filetti della cornice esterna, si trova sempre il nome del possessore, nella formula cara a più di un bibliofilo del '500: *Tho. Maioli et amicorum*. Si conoscono anche delle legature adespote che, se non sono della stessa mano, sono però evidentemente eseguite nello stesso stile: anche per queste non è sufficientemente attestata l'origine francese. Il tipo più semplice reca il solo orlo di linee dorate intorno ai piatti, il titolo al centro di quello superiore, il motto in quello inferiore. La stessa semplice cornice è usata in quello che è forse il più bel monumento della legatura italiana del '500: il *Vitruvius* (Venezia 1511) legato appunto per il Maioli, della Biblioteca dell'École Polytechnique di Parigi[14], che ci offre due elegantissimi disegni di architettura di sapore bramantesco *(pag. 391)*.

A Roma l'arte della legatura ebbe nel secolo XVI una fioritura assai superiore a quella del secolo precedente, che ci è attestata magnificamente dai lavori fatti per la Depositeria Papale. In questi l'impressione a freddo, che ancora prevale nella prima metà del '500, si limita al solo piatto posteriore, mentre in quello anteriore viene sostituita dall'impressione dorata, che dà ancora maggiore risalto alla ricchezza delle cornici e degli altri elementi decorativi, preannunzianti già la sovrabbondanza del secolo successivo. Rosoni fiammeggianti, placche ovali piene di rabeschi, elementi araldici delle armi pontificie (quasi sempre dipinte nell'alto del piatto anteriore, spesso su pergamena riportata, mentre le armi dei magistrati della Depositeria sono di solito nella metà inferiore del piatto) si alternano a figurine di animali, o a ferri notissimi (come quello della Fortuna, librata su un delfino, tenendo colle mani una vela gonfia

dietro di sè), entro graziosi compartimenti geometrici di varia forma, o in *cartouches* ricche di mascheroni, di volute o di trofei. Nelle altre legature, prevalentemente papali, che si possono presumere fatte in Roma, tornano spesso i fondi seminati di piccoli trifogli, di stelle o di altri simili motivi decorativi: si estende l'uso dei rabeschi su fondo oro impressi mediante placche: nel resto son simili alle comuni legature veneziane o fiorentine contemporanee impresse a piccoli ferri, o a compartimenti di filetti dorati diritti e curvi, talvolta mosaicati *(pag. 392-393)*.

Certamente, anche in altre città italiane, in special modo dove il mecenatismo dei principi favoriva lo sviluppo di tutte le arti (Ferrara, Modena, Bologna[15], Mantova, Napoli), si ebbero officine di legatori: ma è quasi impossibile determinare una particolare fisionomia dei loro prodotti, avendo esse quasi sempre attinto ai modelli più in voga e più raffinati che uscivano dalle officine maggiori, distinguendosene solo, talvolta, per pesantezza di stile, minor purezza di disegno e difettosa esecuzione. Nè è da dimenticare che c'è rimasta traccia nei documenti di ripetute emigrazioni da una città all'altra di artefici divenuti famosi per la loro abilità.

Nell'enunciare i varii tipi di legature che ci ha lasciato il cinquecento italiano, non è mai occorso di rammentare il nome di qualche artefice che più degli altri si distinguesse per la sua perizia e per il suo gusto. In realtà, mentre di molte legature che raggiungono un grado veramente notevole di bellezza e di raffinatezza, ci sarebbe caro conoscere l'autore, purtroppo assai raramente l'artefice volle tramandarci il suo nome firmando l'opera sua: e noi dobbiamo per questo ricorrere ai documenti d'archivio che, per le singole città e sopratutto per le singole corti, ci hanno talvolta serbato memoria delle legature commesse all'uno o all'altro artista, senza però darci sempre indicazioni sufficienti a rintracciare o identificare più che approssimativamente le caratteristiche di ciascuno.

Fra le rare eccezioni, possiamo citare quel Viviano di Varese che lavorava da *cartarius*, in Genova e che ha firmato, come tale, due legature[16] in pelle marrone, impressa a freddo con scene della Passione e con fregi di vasi di fiori e candelabri, secondo un tipo assai diffuso fra i legatori francesi, fiamminghi e tedeschi del secolo XV. Ma, anche non conoscendo, come vorremmo, i nomi di molti di quegli umili e valorosi decoratori, non potremo mai disconoscere che assai bene seppero adempire al loro compito, spingendo veramente la loro arte ad altezze non indegne dell'aureo Cinquecento italiano.

FILIPPO ROSSI.

(1) Sulla legatura in Italia nel '500 vedi H. P. HORNE, *The Binding of Books* (London 1915) p. 60 sgg. - K. K. *Hofbibliothek (zu Wien). Bucheinbände. 100 Tafeln, mit Einleitung v. Theod. Gottlieb* col. 11-12 e tavv. 19, 20, 21 a, 22, 23.

(2) *Mostra storica della legatura artistica in Palazzo Pitti. Catalogo.* (Firenze 1922) nn. 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 165, 168. Questa Mostra fu ideata e costituita da Giovanni Poggi, soprintendente agli oggetti d'arte della Toscana, da T. De Marinis che vi portò il contributo della sua conoscenza della materia, e dal Dr. Filippo Rossi che ne compilò il catalogo.

(3) *Catalogo* cit. n. 196.

(4) *Catalogo* cit. n. 345.

(5) *Catalogo* cit. n. 14. - G. FUMAGALLI, *L'arte della legatura alla Corte degli Estensi*, (Firenze, 1913) numero 12, tav. XVII XVII bis, e pag. XXXVI, fig. 8.

(6) *Catalogo* cit. n. 189.

(7) *Les Médailleurs italiens des XV et XVI siècles* (Paris² 1883-87) II, p. 106, n. 1.

(8) *Catalogo* cit. nn. 190-191.

(9) ARMAND, op. cit. II, p. 30 n. 10. - SUPINO, *Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze* (Firenze, 1899) p. 68 n. 158. - DE RINALDIS, *Medaglie dei secoli XV e XVI nel Museo Nazionale di Napoli*, p. 172 n. XXVI. - C. VON FABRICZY, *Italian Medals* (London 1904) p. 137.

(10) *Catalogo* cit. n. 298.

(11) *Catalogo* cit. n. 312.

(12) E. MOLINIER, *Les Plaquettes* (Paris, 1886) numeri 138 e 147. - P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia*, Parte I Placchette e Bassirilievi, p. 9 n. 13. - BODE, K. *Museum zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche* n. 955.

(13) Sulle legature Canevari v. G. FUMAGALLI, *Di D. C. medico e bibliofilo genovese e delle preziose legature che si dicono a lui appartenute* (Firenze, 1903: da "*La Bibliofilia*" vol. IV-V 1903). - BELLUCCI, *Illustrazione di 22 ignote legature adespote* Ὀρθῶς καὶ μὴ λοξῶς *erroneamente dette Canevari* (Napoli, 1920. Dal "*Bollettino del Bibliofilo*" anno II)

(14) *Catalogo* cit. n. 254.

(15) Cfr. FUMAGALLI. *L'arte della legatura, etc.* p. XXXVIII, XL e sgg., XLII e XLVIII.

(16) *Catalogo* cit. nn. 130 e 133.

IL PITTORE RUBALDO MERELLO.

Intendiamoci subito: non voglio impancarmi a scrivere di Merello con la civetteria artistica di uno scrittore; per due ragioni. La prima: non sono uno scrittore; la seconda: non voglio mettermi davanti a questo artista che ha vissuto nell'ombra e che anche ora, morto, resta nell'ombra.

Parlerò di lui così, alla meglio, col solo onesto desiderio di aiutare qualcheduno a voler bene ad un uomo che ha vissuto appartato e ha dipinto, modellato, disegnato con grande ardore, tutto chiuso in questo ardore.

Questa non parrà retorica quando si sappia che Merello per poter esser libero (si parla di libertà di sviluppo artistico) s'era imposto una regola di vita frugalissima, anzi poverissima: per anni e anni lui e la sua famiglia – aveva moglie e due figli – hanno vissuto con quello che spende un altro per fumar sigarette.

Era un uomo piccino e grasso e qualche volta, guardandolo, capivo che alla gente potesse parer buffo.

Io no: l'ho sempre rispettato; e prima di sapere che era un buon pittore e d'accorgermi che era intelligente, capii che era un brav'uomo, un onest'uomo, un uomo pulito moralmente. Insomma un *uomo umano*.

Lo conoscevo da poco e mi dissero che aveva la mania della persecuzione. Era vero; ma quando l'ebbi un po' in pratica, m'avvidi subito che la sua mania era – se così si può dire – legittima.

I bimbi che si immaginano d'esser perseguitati dal maestro o dalla zia o dalla istitutrice, non sono poi tanto lontani dalla verità, perchè è vero che tutte le persone grandi le quali a ogni momento sventolano la bandiera del dovere sono ingiuste e crudeli. E un uomo intelligente e buono che s'è fatto della vita un concetto molto elevato, che è sensibile da rabbrividire ad ogni mistero, che è povero e non può vivacchiare d'accordo con tutti, per forza ha da sentirsi perseguitato. L'imbecille che non lo capisce, il ricco che guarda freddamente la sua povertà, lo sciocco che lo

MERELLO: PAESAGGIO *fot. Battigelli*.

canzona, il disonesto che lo lascia da parte come un uomo inutile, sono i suoi naturali persecutori.

Anche mi dissero che era ossessionato dal timore che altri artisti gli potessero rubare qualche segreto di tecnica o forse addirittura un suo misterioso *quid* artistico che gli pareva d'avere imprigionato in una formola. Timori vani e un po' ridicoli: chè un uomo ha sempre un suo nodo centrale così complesso e stretto che solo la morte glielo scioglie.... e poi chi sa! Ma gli artisti d'ogni tempo, e specialmente i grandi, hanno avuto quasi tutti di questi innocenti timori, e se ne impermaliscono soltanto gli imbecilli che son sempre ombrosi di quel che non somiglia alla loro imbecillità.

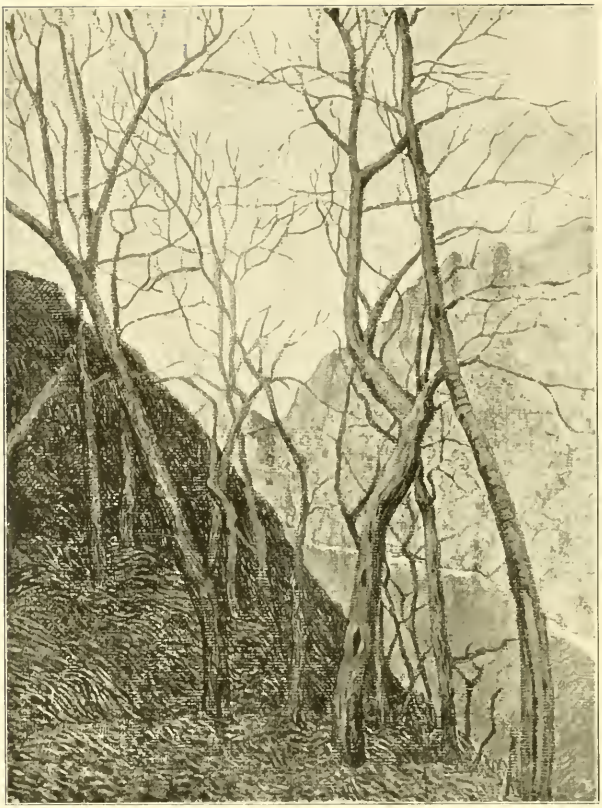
Conobbi Merello da Sem Benelli in una grande sala fredda del Castello di Zoagli.

Seduto sopra una poltrona che sarebbe piaciuta a Sarah Bernardt, vidi un omino corto e grasso con una grossa testa un po' calva, appuntita da un pizzo. Un paio di occhiali – di quegli occhiali che paiono nati col naso e tutto il resto – accendevano e spengevano gli occhi piccoli vivacissimi e – Dio mi perdoni! – maliziosi.

Dio mi perdoni, dico, perchè la luce di quegli occhi era di quelle che bruciano il male e poi illuminano lo sguardo d'una compiacenza che par maliziosa ed è la compiacenza di chi ha vinto una battaglia: la battaglia contro il male.

Perchè l'idea centrale di Merello era appunto questa: la grande necessità, la bella

MERELLO:



PAESAGGIO.
(fot. Battigelli)

tragica necessità della lotta contro il male. E i suoi disegni, e qualche sua scultura, eran costruiti su questa architettura – diremo così – morale.

Ma soltanto i suoi disegni e i suoi monumenti funerarî. La sua pittura no.

Giacchè, è meglio dirlo subito, l'artista di razza, vale a dire l'uomo che per intendere l'universo fa dell'arte, non ha bisogno mai di raccontare delle favole o di costruire castelli filosofici.

Qualche volta s'illude d'aver questo bisogno.

Così Merello ha spesso disegnato e modellato serpenti, mostri alati e altre creature malefiche. Ma ad indicare il curioso equivoco dell'artista c'è la compiacenza e la serenità tutta cinquecentesca e italiana con cui costruisce e accomoda quelle figure mostruose.

E questo vuol dire che l'artista, partito dall'odio del male, arriva – ed era fatale –

MERELLO:

PAESAGGIO
(fot. Battigelli).

all'amore per tutte le creature che sono fatte di male e di bene. Tradisce senza accorgersene, il suo programma polemico moralistico per assolvere un compito più vasto.

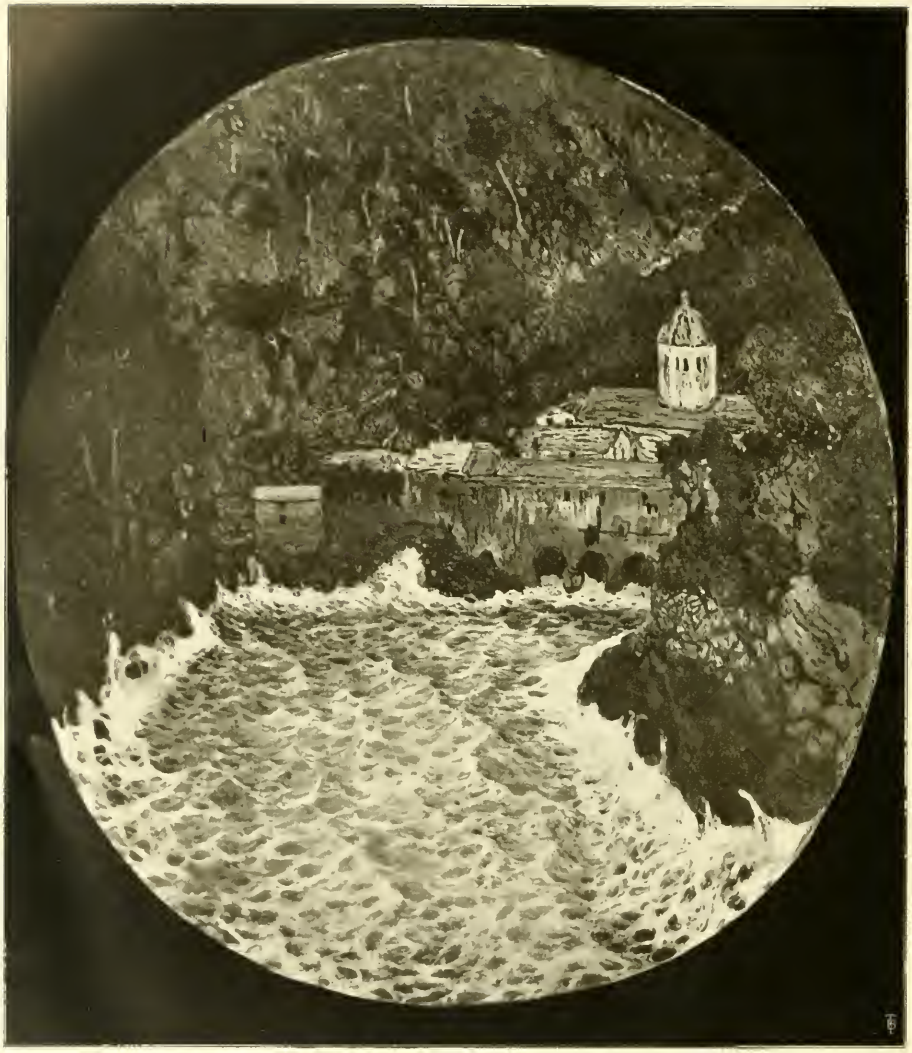
Dunque, per pesar l'artista non bisogna badare a quelle impalcature ideologiche le quali possono sedurre soltanto qualche ingenuo che vive ai margini dell'arte.

Merello come tutti i buoni artisti non ha mai *raccontato* nulla, bensì ha *rappresentato*. E ha fatto molti disegni, molti bei disegni a sanguigna e a matita nera.

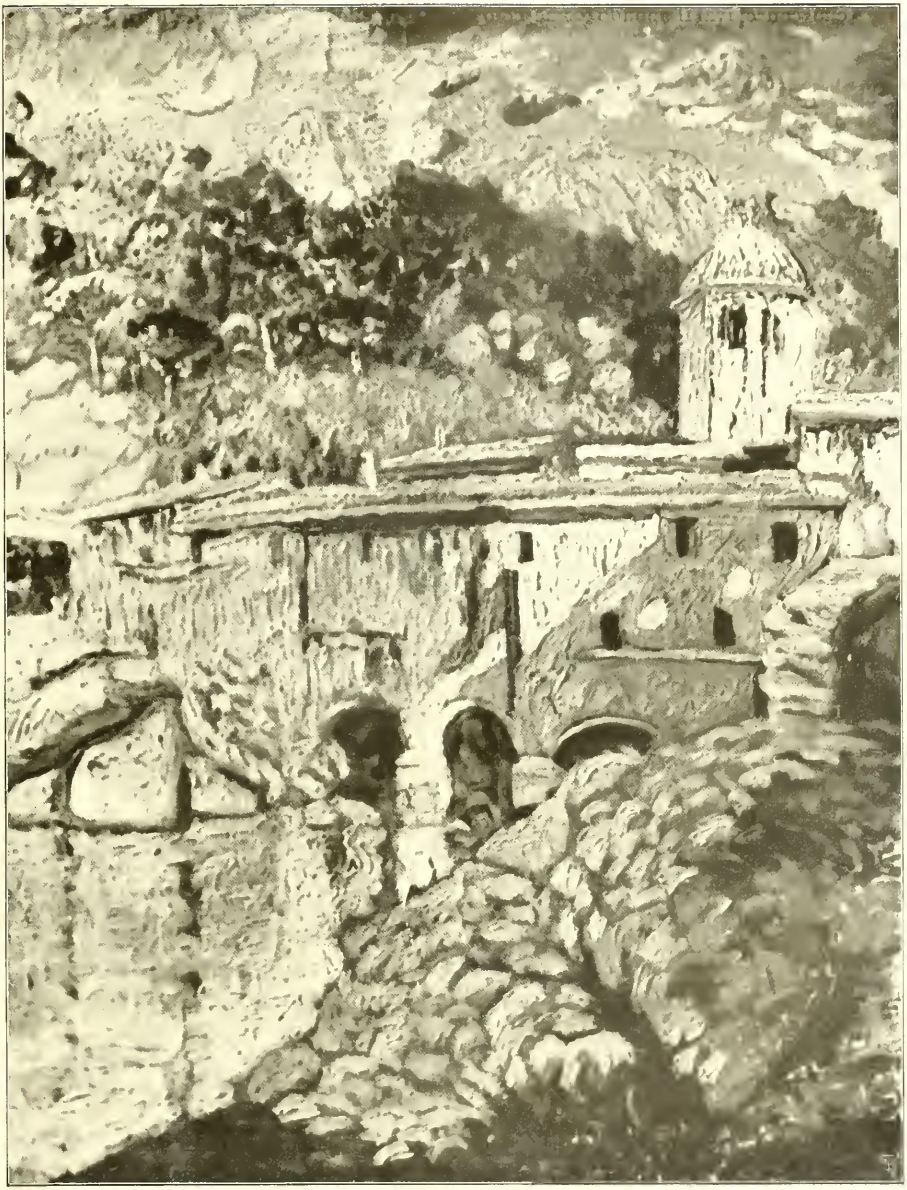
Quest'uomo che era un magnifico colo-

MERELLO: SAN FRUTTUOSO (*fot. Battigelli*).

MERELLO SAN FRUTTUOSO (fot. Bottigelli).



MERELLO: SAN FRUTTUOSO *fot. Battagelli).*



MERELLO - SAN FRUTTUOSO (fot. Battigelli).

rista, che concepiva il mondo come colore, e che un bel giorno – forse per il gusto di giocare una partita rischiosa – ha smesso di dipingere e s'è messo a far della scultura, era un disegnatore instancabile. Come tutti i forti temperamenti artistici egli amava lo scheletro delle cose.

Per quanto io sappia che la tecnica di un'artista non ha nessun valore a sè perchè è una sua necessità in ordine ad altre necessità più generali, credo interessante indugiarmi sulla *fattura* dei disegni di Merello.

Egli aveva trovato un suo modo per suscitare quel fantasma della terza dimensione con cui sono alle prese tutti i disegnatori: (anzi ora son nati quelli che si arrabattano con la quarta). Strofinando la sanguigna o la matita nera sulla carta e profittando delle asperità della superficie, gettava come una specie di velario fra sè e gli altri segni. Il grande problema di *mandare in là* il piano su cui si disegna era – a modo suo – risolto. Beninteso, l'artificio non era tutto lì: ma gli altri artifici eran subordinati a quello. E d'altronde quel che interessa, in problemi di questo genere, non è – ripeto – l'artificio tecnico in sè, bensì la oscura necessità che l'ha fatto nascere.

Ma quando dipingeva, era un pittore.

Detta a questo modo pare una grulleria, eppure son così pochi quelli che dipingono perchè sono pittori! Chi dipinge per vanità, chi per vigliaccheria, chi per sbarcare il lunario, chi per patriottismo, molti per vizio; pochissimi, ma proprio pochissimi quelli che dipingono perchè sono pittori.

Merello voleva bene all'aria, al mare, agli alberi e dipingeva perchè i colori di questo mondo sono belli.

Certo, se guardate i suoi quadri dipinti a San Fruttuoso e a Portofino, un'aura di tristezza vi avvolge e qualche cosa di tragico vi turba, ma quella tristezza e quella tragicità son consolate e – se volete – redimite e fiorite. Andate a San Fruttuoso e a Portofino e vedrete che Merello ha ragione.

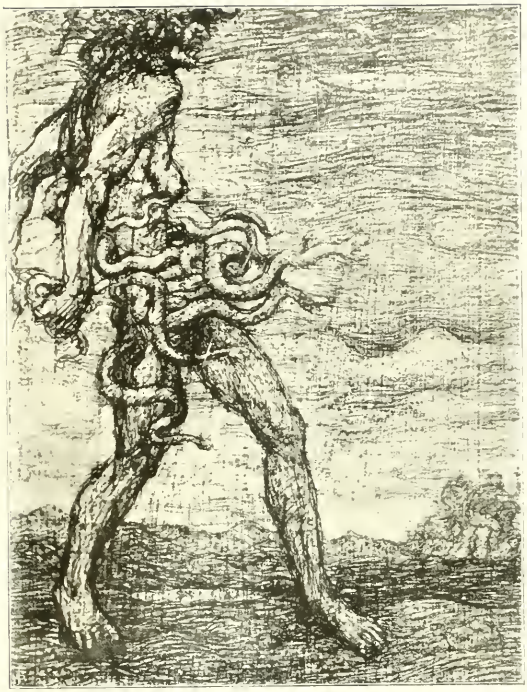
Eppoi era libero! Libero da preconcetti stilistici, da formole cromatiche.

Che consolazione vedere un uomo che si mette davanti al mondo e temerariamente lancia la sua sfida: "voglio saper come sei fatto!", e non chiede aiuto a nessuno, e non ha vocabolario, nè grammatica, nè trattati di estetica, e fa come può, e cammina sempre sull'orlo di un precipizio e sbaglia e sbaglia ed armonizza – finalmente! – secondo un suo misterioso contrappunto, tutti i suoi errori.

Perchè l'arte è proprio questo, e nient'altro che questo: la sinfonia di tutti gli errori umani. Per questo non ci sono errori d'arte, e non c'è arte grande e arte piccola, morale e immorale, arte di prima qualità, di seconda e di terza; ma arte e non arte.

Merello ha rappresentata la sua Liguria come nessuno - a mio parere - ha saputo prima di lui, ed ha fissato i caratteri di quelle terre e di quel mare. Il volto della sua piccola patria lo conobbe come si conosce il volto di nostra madre.

Ma non bisogna credere per questo che si sia limitato a fare una pittura aneddotica: a ritagliar fuori dal mondo un pezzetto di muro, mezzo albero e uno spic-



LA FURIA CHE AIZZA LA GUERRA
fot. Battigelli).

chio di cielo: pittura da prigionieri che vedono soltanto quel quadratino di libertà incorniciato dalla inferriata: pittura aneddotica, ripeto, perchè si contenta di fissare l'*effetto* di quell'angolino di mondo a quella data ora. Anche Merello, sì, ha rinunciato, come quasi tutti i paesisti moderni, alla rappresentazione panoramica della terra, ma quel rettangolo di paese che egli dipinge, pur essendo mutilato dalla cornice, vive intensamente la sua ora cosmica in un'abbacinante fissità.

Si può dire che la scelta del *momento solare* non ha importanza se non perchè quello è un momento tipico nel quale i caratteri dell'assoluto son più evidenti. Quindi niente sentimentalismi nè mollezze elegiache crepuscolari, ma solo la rappresentazione della vita terrestre (l'uomo è sempre escluso) fatta da un fiero testimonio che ha già in bocca il sapore dell'*al di là*.

Perchè Merello ha scoperto che tutte le forme organiche vivono sommerse in un bagno di turchino che è il colore dell'infinito, e per lui l'ombra e la luce non sono più i termini di un vecchio rapporto scolastico: le luci hanno una cupa intensità siderale e le ombre son come intrise dalla serenità dei grandi spazî dove la luce passa senza fermarsi.

MERELLO BRONZO AL CIMITERO DI CAMOGLI *fot. Battigelli).*

MERELLO: BRONZO AL CIMITERO DI CAMOGLI (fot. Battigelli).

Insomma, come tutti i poveri disgraziati i quali non hanno altra consolazione che la disperata gioia di capire, Merello va dal particolare al generale con tragiche aspirazioni verso l'assoluto.

Poco tempo prima di morire (è morto a quarantanove anni nel gennaio di quest'anno), si mise a far della scultura.

Prima modellò qualche piccolo oggetto decorativo: l'impugnatura di una spada (una spada per Cadorna!), una lampada, un tagliacarte.... E in questi piccoli oggetti incastonava la sua filosofia, o vero li costruiva sulle armature della sua morale. Era così onesto e tanto assetato di bene!

Poi riuscì ad avere la commissione di un monumento funerario e lo fece e lo mise a posto nel cimitero di Camogli.

Quella figura scarna di donna ritta sopra una maschera di Medusa mi pare bellissima: volge il capo un po' a destra con un modo rigido e qualche cosa di implacabilmente triste è chiuso nel volto.

Soltanto un uomo che ha lealmente accettate tutte le responsabilità della vita e s'è posto solo di fronte al mondo, solo e sempre vigile e sempre attento a serrare il suo nodo, poteva modellare quella figura.

Egli sapeva che cosa sarebbe stata la sua morte: una vittoria della vita sull'individuo il quale per tutto il corso della sua esistenza ha lottato per non essere confuso con la massa cosmica, e ora per ora, minuto per minuto ha misurato il nemico.

ENRICO SACCHETTI.

RUBALDO MERELLO.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici, Gerente responsabile.

UN'ALTRA BASE ATENIESE CON RILIEVI ARCAICI [1].

Una seconda base arcaica, ornata di rilievi, [2] era finita come materiale di costruzione dalla vicina necropoli del Kerameikos nelle mura di Temistocle durante la loro febbrile costruzione del 479–478 a. Cr. E ne è tornata alla luce per intenzionale esplorazione di questo tratto delle mura dopo il casuale ritrovamento dell'altra.

Simile alla prima per il soggetto di uno dei suoi lati, se ne distingue essenzialmente per stile e per tecnica: ma in questa differenza sta una testimonianza preziosa di quel rapido fiorire di forze rigogliose che segna la vita dell'arte greca e particolarmente dell'arte attica tra la fine del VI e il principio del V secolo a. Cr., tra la caduta dei Pisistratidi e le guerre persiane.

La base, in marmo pentelico, è alta 0.27, larga 0.59, profonda 0.81. A differenza quindi dell'altra, che ha tutte le facce eguali, questa ha più estese le facce laterali. Ma di rilievi sono ornati egualmente solo la fronte e i lati (*tavola*). E che anch'essa fosse base di statua in marmo lo indica l'incavo per il plinto nel piano superiore. All'individuo a cui era stata innalzata la statua dovevano riferirsi le scene scolpite a rilievo. E come nell'altra base esse ci riportano nel mondo gaio della giovinezza, nello sforzo e nella trepidazione della gara.

Sulla fronte è rappresentato un particolare giuoco di palla. Esso fa la sua prima apparizione nella nostra conoscenza del mondo antico. Non è lotta vivace e affannata come nell'altra base ma è calma e ordinata contesa. Nel mezzo (*pag. 115*) due giovinetti nudi, ricurvi e profondamente intenti, come se il loro atto più che slancio muscolare dovesse essere meditata destrezza, contendono, tenendo nella destra un bastone dall'estremità ricurva simile ad un pedum, intorno ad una palla posata a terra.

Semplici nella linea fluente delle loro membra sottili i due giovinetti costituiscono uno dei gruppi più graziosi dell'arte antica: i loro bastoni, simmetricamente incrociati in modo da chiudere la palla come nel centro di un'ansa, saldano le due figure quasi in uno schema di disegno ornamentale.

Sono della partita altri quattro giovani, due a destra e due a sinistra. Sono anch'essi provveduti di bastone ricurvo: dipinto anzichè a rilievo era quello del primo a sinistra che sembra mancarne. E costituiscono due gruppi simmetrici che l'artista evidentemente ha voluto contrapporre per inquadrarvi il già simmetrico gruppo centrale. In tutti e due i gruppi la figura interna è di profilo: la figura esterna invece è di prospetto a sinistra, di dorso a destra.

Se dobbiamo ascoltare il linguaggio delle forme, che del resto è sempre limpido nell'arte greca, le quattro figure anzichè intervenire improvvisamente in aiuto dei com-

pagni debbono attendere il loro turno: guardano infatti con calma di atteggiamento e di gesto. Il primo giuocatore di destra con la linea inclinata in dietro del tronco sembra tenersi appoggiato ad una parete. Il suo vicino tiene la mano sinistra sul fianco. Più chiaramente non poteva essere indicata la loro presente funzione di semplici spettatori.

Non sappiamo quale sia il nome antico da darsi a questo giuoco di palla [3], al quale partecipavano due gruppi ma nel quale contemporaneamente non potevano contendere che due individui, e soprattutto non sappiamo se anzichè di lancio in aria si trattasse di strisciamento sul terreno. Ma è da osservare la singolare somiglianza di esso, per l'uso del bastone ricurvo, col giuoco inglese del *hockey*: l'incontro serrato dei due giovinetti nel mezzo richiama anzi al momento iniziale quando i due giuocatori avanzati del centro *bully off* la palla nel mezzo del campo.

Del resto, anche ignorando nome e natura del giuoco, v'è già nella costruzione della scena quanto serve ad appagare il nostro piacere di contemplazione. Possiamo rimanere in dubbio se l'artista, rappresentando più piccoli e più gracili i corpi dei due giuocatori centrali, abbia intenzionalmente voluto distinguerne la minore età e quindi aggiungere un accento di attrazione alla contesa o non piuttosto abbia voluto sottrarre la scena a quello schematismo del rilievo greco che va sotto il nome di "isocefalia" e per il quale figure a cavallo, in piedi, sedute, con evidente sproporzione dei loro corpi, giungono sempre con la testa sino all'orlo superiore della lastra. Nel primo caso dovremmo ammirare la gentilezza di forme che, con coscienza della capacità espressiva della sua arte, lo scultore sarebbe riuscito a dare al gruppo dei due giovinetti in contrapposizione ai corpi robusti dei loro compagni più adulti; nel secondo caso, pur riconoscendo che lo scultore per sottrarsi alla sproporzione "in grandezza" dei corpi, voluta dall'isocefalia, è caduto nell'eccesso opposto di una sproporzione "in piccolezza", dovremmo ammirare il primo tentativo del rilievo greco di dare la sensazione dell'esistenza dello spazio al di sopra delle figure, di sottrarle cioè alla rigida ed inerte inquadratura della lastra. Un critico più acerbo potrebbe forse rifiutare e l'una e l'altra ammirazione e negare sia la rappresentazione dell'età diversa sia la intenzione di abolire l'isocefalia, potrebbe cioè vedervi solo l'incapacità dell'artista a rappresentare nelle giuste proporzioni due corpi ricurvi accanto a simili corpi eretti: ma l'acerbità di una tale critica è evidente di fronte alla grazia di forme e alla spazialità di contorno che pur caratterizzano la scena nel suo gruppo centrale.

Non eguale originalità nella scelta e nella composizione rivela l'artista nelle scene dei due lati. Il soggetto, a prima vista comune, vi è ripetuto quasi identicamente. Sul leggiero carro di una quadriga ferma è eretto l'auriga, vestito di lungo chitone e coperto di elmo. Egli ha nella destra il pungolo, nella sinistra le redini. Dell'attacco dei cavalli sono rappresentati a rilievo solo l'estremità ricurva del timone e il giogo dei due cavalli centrali; con sottili incisioni sono accennate invece le tirelle e la lunga correggia che nel carro antico, già sino dai vasi del Dipylon, legava l'orlo superiore

BASE DI STATUA CON RILIEVI
ARCAICI TROVATA IN ATENE

del riparo frontale del carro all'estremità del timone.

Alla sinistra dell'auriga è in atto di montare un guerriero barbato: egli pone la gamba destra sul piano del carro e per prendere lo slancio afferra con la mano destra l'orlo superiore del riparo del carro, che è rappresentato in prospettiva parallela come una semplice fascia verticale. Dietro al carro sono due altri guerrieri, uno giovane, imberbe, ed uno barbato. Eguale è l'armatura di tutti. Mentre l'auriga porta l'elmo attico aderente al cranio, i guerrieri hanno alto elmo corinzio. Nella loro forma si ha qualche variazione solo per il cimiero, che è distaccato e svolazzante oppure è unito alla calotta come una cresta. Sono armati inoltre tutti egualmente di corazza, a duplice frangia di alette, di schinieri, di scudo circolare e di lancia. Manca invece a tutti la spada, e già questo è segno, oltre all'uniformità dell'armatura, che l'azione a cui essi debbono partecipare è di carattere singolare.

L'identità della scena sui due lati vuole una spiegazione. L'esempio famoso del fregio panatenaico del Partenone, in cui, sul lato nord e sul lato sud, le due metà del corteo si avviano verso la fronte, potrebbe suggerire l'ipotesi che anche qui l'artista abbia diviso in due parti sui lati del monumento un medesimo corteo: infatti le due scene convergono verso il lato frontale. Ma esse sono troppo simili per non apparire piuttosto la duplicata rappresentazione di una medesima scena. Di differente vi è solo tra le figure corrispondenti dei due lati la forma del cimiero nei guerrieri e la presenza in più dello scudo sul dorso dell'auriga nella scena di destra. Se facciamo quindi astrazione da questi particolari sembra che l'artista abbia voluto riprodurre il medesimo corteo, una volta ponendosi a guardarlo sulla destra, una volta sulla sinistra. Soppressa la massa intermedia costituita dal marmo della base e ricondotte le due immagini a combaciare si ha quella scena unica che era forse nell'intenzione dell'artista. Ed allora un altro tipo di monumento può valere come esempio di un simile espediente tecnico di rappresentazione, ed è la moneta incusa di Poseidonia in cui nel dritto è rappresentato a rilievo il prospetto, nel verso è rappresentato ad incavo il dorso di Poseidon in atto di lanciare il tridente: là egualmente le due immagini riunite ridanno un'unica figura veduta da due punti diversi.

Ma come nella moneta incusa i coni del dritto e del verso sono di arte differente, le due scene della base, se non mi inganna l'eccesso dell'osservazione, pur essendo state concepite da un solo artista sono state eseguite da due mani diverse. Migliore è la mano della scena di sinistra. Ha più abilità plastica tanto che rende corporeamente le lance di due dei guerrieri, mentre nell'altro lato esse erano tutte incise e dipinte. Ha inoltre più preciso ed elegante il senso delle proporzioni: basta mettere a confronto i cavalli delle due quadrighe od osservare quale sgraziata riduzione di circonferenza il lavorante di destra abbia dato ai tre scudi. È più incline alla trattazione anatomica, perchè almeno nella veduta esterna della coscia fa rilevata la massa del vasto esterno del tricipite e della fascia lata e nella veduta interna della gamba incide la separazione della tibia dal gemello nello schiniere. Non poche altre differenze se-

gnano il diverso grado di finezza dei due lavoranti. Accenno qui soltanto alla forma più goffa dell'auriga con lo scudo sul dorso nella scena di destra, alla maggiore illusione di movimento che dà nella scena di sinistra la croce obbliqua dei raggi della ruota a confronto dell'inerte croce verticale nella scena di destra.

A parte queste differenze di lavorazione, riconosciuta nei due lati della base una sola scena, dobbiamo domandarci quale sia il significato di essa. Non raro anche in altri monumenti dell'arte greca [4], questo soggetto della quadriga seguita da guerrieri è assai comune nella pittura vascolare attica a figure nere e l'opinione corrente vi vedeva un riflesso del mondo omerico, una scena generica di partenza per la battaglia. La base ateniese oggi porta invece un valido appoggio all'ipotesi [5] che vi sia rappresentata la partenza per una gara di carattere militare, quella degli "apobatai". Data la natura realistica dei soggetti dell'arte funeraria greca apparrebbe illogica unione quella di una vaga scena di armamento omerico, ripetuta due volte, con una scena di vita quotidiana quale è quella del giuoco della palla sul prospetto della base. Più verosimile quindi appare l'unione con un'altra scena reale in cui aleggiasse un analogo spirito di gara, che egualmente servisse a celebrare la valentia di colui a cui era stata innalzata la statua.

Secondo una testimonianza antica (Dion. Hal. VII 73,3) intorno a questo esercizio, di cui del resto ignoriamo le precise modalità, "apobatai" erano i guerrieri che discendevano dal carro in corsa e continuavano la loro gara a piedi nell'ultima parte dello stadio

Corsa combinata di quadrighe e di uomini, richiedeva nobiltà nei cavalli, valentia nell'auriga e voleva nei guerrieri vigoria per la pesante armatura, destrezza per il salto a terra e agilità per la corsa. Era in tempi storici realmente un'eco lontana della lotta eroica.

Gara ateniese per eccellenza perchè faceva parte delle Panatenee, circonfusa dell'aureola del mito perchè si voleva che Erittonio si fosse presentato ad esse col carro e accompagnato dal guerriero armato di elmo e scudo [6], bene si addice all'ornamento di una base attica. Forse l'artista ha qui rappresentato i tre contendenti ma ha tralasciato per mancanza di spazio le quadrighe degli altri due. E se vincitore possiamo pensare che sia stato colui che poggia il piede sul carro, partecipante non senza gloria dobbiamo immaginare quel guerriero imberbe di aspetto così gentile tra i guerrieri barbati. E si affaccia l'idea che egli sia il medesimo di uno dei giovinetti intenti al giuoco della palla, sia il medesimo della statua che doveva sormontare la base. Come nell'altra avremmo allora qui il monumento funerario innalzato ad un giovane palestrita morto nel fiore degli anni.

Dai soggetti passiamo alle forme. Se può a prima vista apparire singolare che la scena del giuoco della palla sia inquadrata tra una figura di prospetto a sinistra e una figura di dorso a destra come la scena simile dell'altra base, tanto che si è tratti a supporre la comune derivazione da uno schema già affermatosi nella tradizione, tuttavia ciò che distingue l'arte di questa base da quella dell'altra è la mancanza delle

GIUOCATORI DI PALLA.

vedute di scorcio. Essa conosce soltanto vedute di profilo, di prospetto, di dorso cioè vedute parallele, segna quindi un momento precedente a quello in cui l'arte greca, prima tra le arti umane, introdusse quelle vedute oblique che dovevano completamente mutare la rappresentazione spaziale delle figure.

Interamente di profilo sono infatti uomini ed animali nelle due scene laterali. L'artista evita anche quella rappresentazione del torace di prospetto tra la testa e le gambe di profilo che pur apparteneva agli schemi paralleli dell'arte contemporanea. E interamente di profilo sono i due giuocatori più interni all'estremità destra e all'estremità sinistra nella scena frontale. Di profilo appaiono, infine, i due giuocatori ricurvi nel mezzo, se non che, con posizione sforzata, nel giuocatore di destra al corpo interamente di profilo è aggiunta la gamba destra di dorso sino al calcagno e al calcagno di dorso sono aggiunte le dita di profilo. Una medesima innaturale combinazione di vedute di profilo, di dorso e di prospetto si ha nei due giuocatori più esterni alle due estremità, i quali pur sembrano segnare l'abilità rappresentativa maggiore dell'artista. Il giuocatore di sinistra *(pag. 118)* ha infatti l'intero tronco e la gamba destra di prospetto uniti alla testa e alla gamba sinistra di profilo. Il suo piede destro di prospetto inoltre, anzichè essere veduto dal disopra è rappresentato all'altezza delle dita e così appare atrofizzato. Il giuocatore di destra (*pag. 119*) ha tutto

il corpo di dorso unito alla testa e al braccio sinistro di profilo e l'artista ha qui tralasciato di aggiungere, per difficoltà di incrocio con i piedi del giuocatore più interno, la veduta delle dita.

Contrapponiamo gli schemi di posizione così variati dell'altra base e dovremo riconoscere la povertà creativa dell'artista di questa. Egli è prigioniero dentro le barriere delle vedute parallele: l'arte sua contemporanea non doveva averle oltrepassato, o se essa le aveva oltrepassate, egli non era stato in grado di seguirla. E se cerca di accrescere i suoi mezzi di rappresentazione combinando schemi di profilo, di prospetto e di dorso ciò che ne risulta ha l'apparenza di una contorsione e ancor più fa sentire che quest'arte del piano, finchè rimane legata al parallelismo, si agita dentro un cerchio chiuso. Ma anche dentro l'ambito delle vedute parallele l'artista della base è incapace di rendere alcuni movimenti: se piene di grazia delicata sono le figure dei guerrieri o ancor meglio quelle dei due giuocatori ricurvi, un fantoccio dalle braccia snodate appare il giuocatore più interno all'estremità destra per l'attacco della spalla sinistra e per lo sporgere della spalla destra sulla linea ricurva del torace di profilo e, per quanto in parte celato dal giuocatore più esterno, ancora più innaturale dobbiamo immaginare l'aspetto del giuocatore interno all'estremità sinistra, a giudicarne dalla linea di profilo che scende dall'ascella alla coscia.

Anche se di questa limitata capacità di rappresentazione negli schemi di posizione vogliamo addossare una parte allo scultore della nostra base essa rimane testimonianza dello stadio di arte a cui la base appartiene. E questo stadio è, nell'arte disegnativa di cui ci sono conservati più numerosi documenti, rappresentato dalla pittura vascolare attica a figure nere e dai primordî di quella a figure rosse. Siamo nella pittura vascolare a figure nere intorno ai nomi di Amasis e di Exekias, siamo nella pittura vascolare a figure rosse intorno ai nomi di Andokides, di Epiktetos, di Pamphaios e di Chachrylion. È appunto caratteristica dei vasi usciti dall'officina di quest'ultimo la predilezione per le vedute di dorso [6].

Ad osservazioni analoghe si presta l'anatomia delle figure: scarsa anatomia soprattutto se si rievoca la precisa e sapiente incisione di muscoli e di ossa ammirata nell'altra base. Non la sparizione del colore, non la corrosione della superficie, come a prima vista si sarebbe tentati di credere, rende di aspetto così piatto queste figure. L'anatomia non appare perchè lo scultore non l'ha voluta: era un problema non ancora sentito. L'arte si contentava essenzialmente del contorno delle figure. Le delineazioni interne si limitano a pochi elementi principali.

Nascosti sotto i chitoni, sotto le corazze, sotto gli scudi i corpi degli aurighi e dei guerrieri non offrivano gran campo libero alla riproduzione anatomica. Ma anche nei corpi completamente nudi dei giuocatori di palla l'artista non ha tentato molto di più. Nel gruppo centrale dei due giuocatori ricurvi fa così contrasto il contorno netto e sicuro con la superficie interna in cui è assente ogni segno di corporeità che se ne riceve l'impressione di due ombre proiettate sul piano. Appena appena nella veduta interna della gamba sinistra del giuoca-

tore di sinistra è segnato l'incavo tra la tibia e il gemello e nella gamba destra del giuocatore di destra è reso il tendine di Achille.

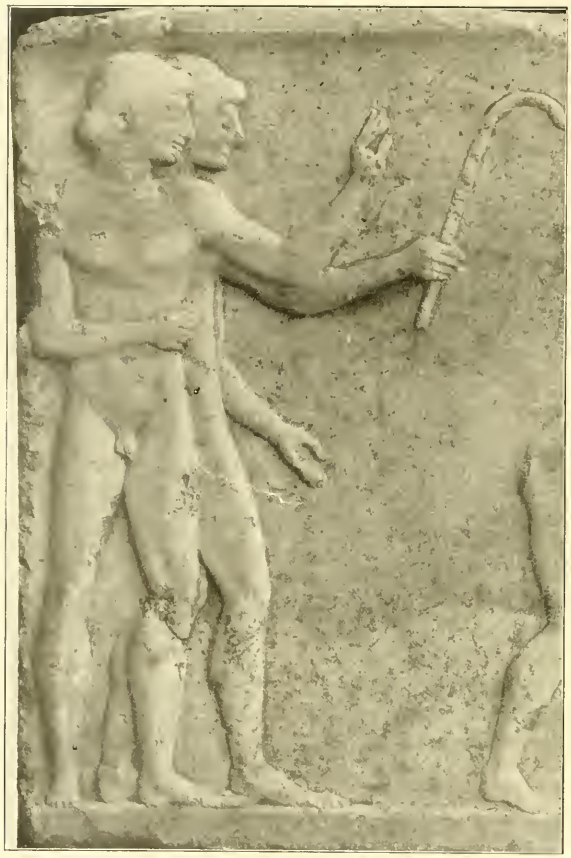
Non molto più ricca è l'anatomia nel giuocatore di prospetto a sinistra. Come un orlo sporgente sono rappresentate le clavicole, un modesto rilievo è dato al grande pettorale, appena segnato è l'arco della gabbia toracica e soltanto accennate sul gran dritto dell'addome sono le intersezioni aponevrotiche orizzontali e la linea alba. Nella veduta interna della coscia sinistra un leggiero solco contorna lo sporgere di un muscolo, ma, mentre qui si dovrebbe avere il corso trasversale del sartorio, la conformazione assai più rassomiglia al rilievo della massa piatta del vasto esterno del tricipite e della fascia lata: l'artista ha cioè messo una veduta esterna della coscia al posto di una veduta interna, ha adoperato malamente un'anatomia che è invece esatta nella gamba destra dei due guerrieri del lato sinistro. Forse ancora il suo occhio non aveva distinto le due vedute. Scambi analoghi o simile mancanza di osservazione sono frequenti nella pittura vascolare attica a figure nere e anche in quella a figure rosse di stile severo: invece vedemmo che esattamente colta era la differenza tra le due vedute nell'altra base. La massima difficoltà in questo giuocatore l'artista ha tentato di vincerla nella rappresentazione della gamba destra di prospetto, ha infatti incavato al disotto del triangolo del ginocchio la separazione tra la tibia e il gemello, ma il muscolo è così schiacciato e l'osso è così ricurvo che la gamba ne appare deformata.

Poverissima è infine l'anatomia nel giuocatore di dorso a destra. Nel tronco l'artista si è contentato di rappresentare con un profondo solco diritto la linea della colonna vertebrale: nessun accenno alle scapole e al giuoco dei muscoli dorsali. Nelle gambe si è limitato ad indicare col semplice contorno la differenza di altezza e di volume del gemello esterno ed interno. Unico segno di precisa osservazione è nel piede, ai lati del tendine di Achille, la posizione più alta del malleolo interno rispetto all'esterno.

Soprattutto per queste due ultime figure, se mettiamo a confronto le due figure analoghe dell'altra base, possiamo misurare adeguatamente la differenza tra i diversi stadî di arte da esse rappresentate. E come per gli schemi di posizione e per l'anatomia della prima base abbiamo accennato al confronto con la pittura vascolare attica a figure rosse di stile severo, la scarsezza dell'osservazione anatomica si viene ad aggiungere alla mancanza degli schemi obbliqui per avvalorare il confronto della seconda base con la pittura vascolare attica a figure nere.

Dopo gli schemi di posizione e l'anatomia non molto rimane da dire sullo stile della base.

Poco variata è la trattazione dei capelli. Nei guerrieri si limita a piccoli riccioli e a brevi ciocche che sporgono fuori dell'elmo sulla fronte e sulla nuca. I giuocatori hanno invece tutti quella speciale acconciatura che si vuole predominante nel Peloponneso negli ultimi decennî del VI secolo a. Cr. e di là importata nell'Attica [8]: i lunghi capelli, a massa o in singole trecce, attorti ad una benda o ad un cordone



GIUOCATORI DI PALLA IN ATTESA.

formano intorno al capo una specie di cercine, più voluminoso sulla nuca e sulla fronte. Con più ricca complicazione di boccoli discendenti davanti sulle spalle essa persiste ancora dopo il 480 a. Cr. in opere dell'arcaismo maturo, e ne fu fatta menzione illustrando l'altra base, ma essa appare allora acconciatura di carattere arcaizzante e divino, uscita già fuori della realtà della vita. È a questo proposito istruttivo per la cronologia il confronto con la scena analoga di giuoco dell'altra base: in essa tutti i partecipanti hanno già i capelli corti, l'acconciatura venuta in uso col principio del V secolo a. Cr., e solo il giovinetto che lancia la palla conserva quella dei capelli avvolti intorno al cordone sulla nuca e dei boccoli cadenti davanti sulle spalle.

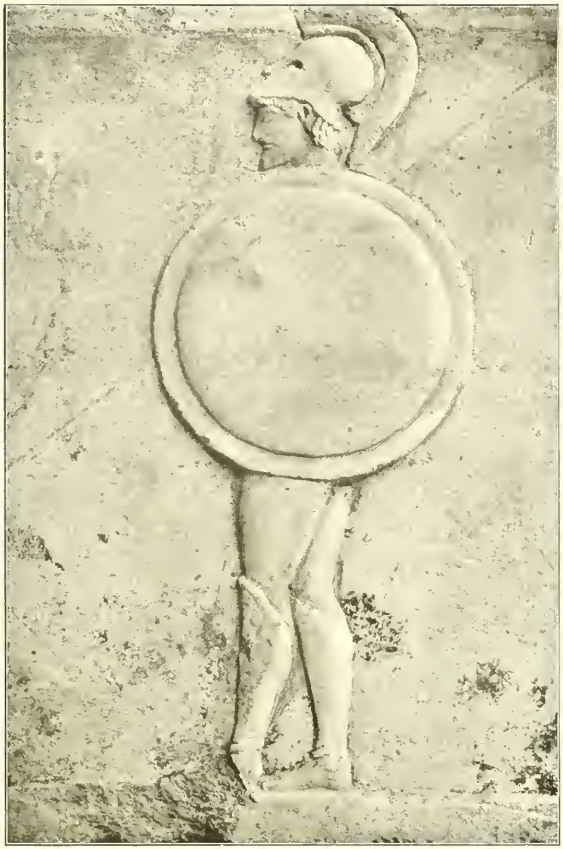
GIUOCATORI DI PALLA IN ATTESA.

Uniforme e senza caratteristiche individuali di stile è la rappresentazione del volto in tutte le figure: linea obbliqua del profilo dalla radice dei capelli alla punta del naso, labbra piccole e tumide, mento forte ed occhi di prospetto, impostati per lo più obbliquamente, come se guardassero verso il basso, ma soprattutto quell'inerzia, quell'assenza di ogni espressione che è il punto debole di quasi tutta l'arte arcaica greca. Se nell'insieme della scena questi volti sembrano in qualche caso assumere un'espressione, ad esempio di assorta attenzione nel gruppo dei due giuocatori ricurvi, di dignità compunta da parata nei guerrieri che seguono il carro (*pagg. 120-21*), ciò è soltanto un riflesso della posizione o dell'atteggiamento dell'intera figura, non è in

GUERRIERO DELLA GARA DEGLI APOBATAI.

minima parte un effetto di diversa costituzione del volto.

I cavalli delle quadrighe ripongono di nuovo la base sulla linea della pittura vascolare attica a figure nere. Si ritrova qui nella loro posizione lo schema ivi predominante dell'arretramento dei due cavalli centrali rispetto ai due cavalli laterali perchè fosse possibile al disegno di rendere senza confusione il contorno di tutti e quattro. E si ha lo stesso tipo di cavallo dalle gambe alte e snelle, dal corpo asciutto, dall'ampia incollatura, dalla testa piccola e nervosa con la criniera tagliata corta. Gli zoccoli, all'infuori di quelli delle zampe anteriori, fanno salda presa a terra, ma le teste, insofferenti del morso, si chinano, si sollevano con la bocca semiaperta,



GUERRIERO DELLA GARA DEGLI APOBATAI.

danno quasi una sensazione sonora dell'irrequieta attesa. Ma come per l'anatomia umana riappare in queste figure il pregio e il difetto dell'arte contemporanea: ammirabile delicatezza di contorno, fluidezza cioè della linea con cui il corpo sembra tagliare lo spazio, mancanza invece quasi assoluta della corporeità interna, del risalto dei muscoli e delle ossa. Lo scultore si è contentato di accennare con poche incisioni le pieghe del petto e del ventre presso le zampe anteriori: ossa, muscoli e tendini li distingue soltanto, e non sempre, al disopra e al disotto delle ginocchia nelle zampe posteriori.

Trattandosi di rilievo cioè di arte del piano, gli elementi più significativi di stile ci hanno richiamato finora alla pittura vascola-

re. Ma la scultura attica dell' Acropoli anteriore alla colmata persiana del 480 a. Cr. offre qualche documento che ancor meglio ricolloca questa base nel suo piano artistico. La statua dell'efebo nudo dell'Acropoli [9], dalle proporzioni snelle, dai contorni netti del corpo, dall'anatomia superficialmente accennata, dalla capigliatura avvolta a cercine intorno al capo, sembra, per quanto più evoluta, la traduzione in statuaria di uno dei giovinetti curvi al giuoco [10]. E nei cavalli delle statue equestri egualmente provenienti dall'Acropoli [11] v'è la secchezza del corpo, la sottigliezza delle gambe, la nervosità della piccola testa dalla corta criniera che hanno i cavalli delle quadrighe, soprattutto quelli del lato sinistro. Per cogliere la differenza tra quest'arte attica così raffinata di forme e l'arte ionica, da cui pur qualche cosa ha tratto, basta fare il confronto con i cavalli delle quadrighe del fregio del tesoro degli Cnidi in Delfi [12]: nulla di più contrastante della loro testa grossa, dell'incollatura tozza, del corpo massiccio, delle gambe forti, delle criniere e delle code voluminose.

Limitata negli schemi di posizione, insufficiente nell'anatomia, uniforme nella trattazione dei capelli, inerte nei volti, non grandiose doti di stile presenta dunque la base. Non è da credere che molto vi aggiungesse il colore per quanto ne sia attestato l'uso almeno per le lance di alcuni dei guerrieri, per le redini e i finimenti dei cavalli, per il pungolo dell'auriga di cui sono tracciate soltanto sottili linee sul marmo, e forse anche per la gamba posteriore esterna del cavallo più interno della quadriga di cui manca ogni accenno a rilievo.

Ma pure così modesta nei suoi elementi costitutivi l'opera ha sullo spettatore una singolare forza di attrazione. È innegabile il fascino di questi due cortei di guerrieri dignitosi e composti dietro il carro, di questi due giovinetti ricurvi, tutti intenti al loro giuoco. È il fascino di quella che è stata la prima grande dote dell'arte greca: la linea.

Segnare nettamente sul piano questa cosa in realtà non esistente che è il contorno della figura, creare cioè la linea dei corpi immersi nello spazio, è stato il compito intorno a cui si è affaticata l'arte arcaica greca. E non la sola arte del disegno: anche la sua statuaria è la somma di vedute dal netto contorno, il suo volume è incontro di piani precisi. Poi verrà la corporeità interna, dentro il contorno sarà colta e riprodotta l'anatomia e nella statuaria sarà attenuato l'incontro angolare delle vedute. Ma l'arte passa a questo secondo stadio quando è già sicura maestra nel primo. E nessuna arte umana, come non l'aveva prima raggiunta, supererà in appresso la " linea " dell'arte greca.

La nostra base è appunto un chiaro esempio di questa dote: i cavalli, i guerrieri, i giuocatori tagliano lo spazio con una tale vivezza di contorno che alla loro forza di espressione sembra che sia superflua ogni aggiunta di corporeità. Difatti in alcune delle figure ne manca qualsiasi accenno. Sul piano vasto del fondo esse affermano la loro realtà già solo con la linea. La linea ha dato qui quanto era in suo potere.

Come tuttavia il problema della corporeità incalzasse lo dimostra l'altra base. Nulla è perduto del valore della linea ma vi è aggiunta la più sapiente conoscenza

anatomica. E il confronto rivela qualche cosa di più, quanto vigorosa, quasi irruenta sia stato la germogliazione dell'arte greca nel giro di pochi anni. Dalla nostra base spira un'aria di calma sicura e gentile, nell'altra tutto è energia contratta, è fuoco di movimento, è perfino, in apparenza, tensione dell'anima.

Ponemmo l'altra base tra il 500 e il 480 a. Cr.: la differenza sostanziale di concezione e di forme, appoggiata ai confronti di stile con la pittura vascolare attica a figure nere, ci fa porre questa poco prima del 500 a. Cr. Anche il suo stato di conservazione e l'assenza di ogni traccia di colore fa supporre che per più lungo tempo essa fosse stata esposta all'aria e alle intemperie prima di essere sepolta nelle mura di Temistocle. Ma se si obbiettasse che troppo affidamento noi facciamo su caratteristiche di stile per fissare a decenni la cronologia di opere d'arte e si mettesse avanti l'ipotesi, del resto naturale, che le due basi, uscendo l'una dalla mano di un artista vecchio e sorpassato, l'altra dalla mano di un artista giovane e precursore, cioè da due anime al tramonto e all'alba della loro vita d'arte, possano essere state scolpite magari nel medesimo anno e quindi anche la seconda base sia materialmente posteriore al 500 a. Cr., non ne viene con ciò cancellato quello che più importa, la realtà del fatto che esse segnano due concezioni diverse e che messe a confronto, sono testimonianza della feconda energia dell'arte greca in questi felici decenni della sua storia.

ALESSANDRO DELLA SETA.

Le fotografie per la tavola e per le illustrazioni sono state fatte dal custode della R. Scuola Archeologica Italiana di Atene, signor R. Parlanti.

(1) DEDALO, III, 1922, p. 207 ss.

(2) La pubblicazione ufficiale è di A. PHILADELPHEUS in *Archaiologikon Deltion*, 1922 VI, p. 11 ss.

(3) Conservando in un passo di Plutarco (*Vita Isocr. 4*) una lezione dai più repudiata, G. P. OIKONOMOS (*Arch. Deltion*, 1922, VI, p. 56 ss.) ha fatto l'ipotesi che i giovinetti intenti a questo giuoco di palla col bastone ricurvo a forma di corno fossero detti "keretizontes".

(4) Vedi tra gli altri le lastre architettoniche in terracotta di Palecastro di Sitia in Creta: R. C. BOSANQUET, in *Ann. of the Brit. School at Athens*, 1904-1905, XI, p. 300 ss. tav. XV; L. SAVIGNONI, in *Röm. Mitt.*, 1906, XXI, p. 65 ss. tav. II.

(5) P. DUCATI, in *Rend. della R. Acc. delle Scienze dell'Ist. di Bologna*, 1920-1921, V, p. 10 s.

(6) ERATOSTHENIS *Katasterismoi* XIII, (ed. C. ROBERT, Berolini, 1878, p. 100).

(7) I. C. HOPPIN, *A Handbook of attic red figured Vases*, Cambridge, 1919, I, p. 106 s. n. 13, p. 172 s. n. 17.

(8) W. BREMER, *Die Haartracht des Mannes in archaisch-griechischer Zeit*, Giessen, 1911, p. 36 ss.

(9) G. DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, *Cambridge*, 1912, I, p. 234 ss. n. 698.

(10) Simili caratteri ha una testa in bronzo dell'Acropoli: G. PERROT — CH. CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, Paris, 1903, VIII, p. 678 s. f. 347.

(11) G. DICKINS, *op. cit.*, I, p. 138 ss. n. 606, p. 262 ss. n. 697, p. 267 ss. n. 700.

(12) *Fouilles de Delphes*, Paris, 1905, IV, tav. VII ss.

ALESSANDRO MAGNASCO DETTO IL LISSANDRINO (1667-1749)

Quando furono aperte a Berlino e a Parigi, proprio alla vigilia della guerra europea, le due prime esposizioni del Magnasco, che nelle menti degli organizzatori avrebbero dovuto essere una riesumazione e un trionfo, il pubblico delle due metropoli parve rimanere perplesso. Nè gli daremo torto se non riuscì a vincere un natural senso di diffidenza davanti ad un ammasso di pitture che, per ragioni di speculazione antiquaria, accomunava senza distinzione opere di valore molto diverso.

Dalle mostre di Berlino e di Parigi sono trascorsi parecchi anni, e forse è giunto il momento che della personalità artistica del Magnasco il pubblico possa dare un giudizio più adeguato e sereno: per questo gli organizzatori della Mostra fiorentina del Sei e Settecento in Palazzo Pitti hanno opportunamente riunito in una speciale saletta, che fu tra le più apprezzate e discusse, un gruppo delle opere sue più significative. Esse ci danno occasione a tornare ancora una volta sui peculiari caratteri di questo artista.

Per giudicarlo conviene ascoltare, prima di quella dei critici odierni [1], la voce del suo più antico biografo, Carlo Giuseppe Ratti [2], che lo conobbe di persona e considerò l'arte sua con profonda simpatia, anche se non seppe penetrarne l'intimo significato spirituale. Secondo il Ratti, che scrisse vent'anni dopo la morte del Magnasco, la grandezza del pittore consiste sopratutto nell'essersi fatto banditore di una maniera nuova in opposizione alla vecchia scuola accademica: "La sua abilità nel dipingere di tocco non solo non ebbe in addietro fra nostri chi l'uguagliasse; ma neppure chi la seguisse. Onde tal maniera con lui nata, con lui venne meno: nè finora è più rifiorita". E aggiunge con malinconia: "Quel suo dipinger di tocco parve di niun conto, anzi ridicoloso a certuni, che credono tutto il bello della pittura consistere in un apparente liscio, o in una servile imitazione delle meno importanti minuzie, alla quale non sa piegarsi uno spirito pronto e vivace".

Proprio per queste sue qualità di tecnica e di improvvisazione alcuni tra i critici d'oggi han voluto fare del Magnasco il grande precursore dell'impressionismo moderno. Ma dimenticano che prima di lui visse e fiorì in Italia il Tintoretto, e non si avveggono dell'assurdità di ridurre l'arte del nostro maestro sotto questa denominazione, che nella sua stessa ampiezza troppo comprende per esprimere qualche cosa. Certo, per chi consideri l'impressionismo non sistema e teoria formulata, ma elemento di espressione e di rappresentazione, che può essere di tutti i tempi, allora anche il Magnasco è impressionista. Se tuttavia si dà alla parola il suo moderno significato altra cosa è essere impressionista, altra pittore "abile nel dipingere di tocco". E a voler proprio definire un aspetto dell'arte

MAGNASCO: L'APOTEOSI DI SAN CARLO BORROMEO
MILANO. MUSEO POLDI-PEZZOLI.

MAGNASCO: CRISTO E L'ADULTERA (PARTICOLARE) - MILANO
A. FRUA DE ANGELI (*fot. d'arte e industriali, Milano*).

MAGNASCO: CRISTO RISANA IL PARALITICO (PARTICOLARE)
MILANO, A. FRUA DE ANGELI *(fot. d'arte e industriale, Milano).*

MAGNASCO: FRATI NOVIZI - VENEZIA, COLL. BRASS.

MAGNASCO. FRATI ANZIANI AL FUOCO - VENEZIA, COLL. BRASS

del Magnasco, lo diremmo piuttosto un macchiettista; e anche il Ratti sembra concordare con noi quando scrive: "Le figure di questi suoi quadri d'ordinario oltrepassan di poco la grandezza di un palmo; e son fatte con rara maestria, e composte di veloci, e sprezzanti, ma artificiosi tocchi, lanciati con una certa bravura, che è difficile spiegarsi, nè può bene immaginarla chi non la vede".

La produzione del Magnasco fu grande e oltremodo varia, e questa sua produttività, anzichè giovare, ha forse nuociuto ad una esatta valutazione del maestro. I più si sono infatti indugiati a considerare quello che v'è di esteriore nel complesso delle sue opere, cioè il soggetto, che spesso è caricaturale e quasi sempre bizzarro: conservatori di fanciulle occupate in apprendere o in eseguire lavori donneschi, romitori di frati che stanno a disciplinarsi o a fare altri atti di mortificazione e di penitenza, processioni, monaci che studiano, missionari che predicano, ladroni che assalgono gente alla strada, bamboccíate, botteghe di alchimisti, osterie, cantieri, marioli che giuocano, birboni che mostrano ai fanciulli la lanterna magica, corpi di guardia, covi di banditi e, soggetto suo preferito, la sinagoga degli Ebrei.

Gli studiosi moderni per inquadrare la figura del Magnasco nel suo tempo e ricercarne i precursori hanno avuto il torto di basarsi quasi esclusivamente su questa bizzaria dei soggetti da lui prescelti, e di richiamarsi volta volta a una serie di personalità la cui arte ha ben poco di comune con quella di lui (ad esempio Pieter van Laer, il Cerquozzi, ecc., tra i pittori che più si sono fermati a rendere la vita quotidiana della taverna e della strada; il Tempesta, Salvator Rosa, ecc., tra quelli che hanno espresso con maggior impeto gli aspetti sempre mutevoli della natura, allontanandosi dal quietismo accademico del Cinquecento romano). Con maggior ragione altri hanno ricordato i nomi di Callot e di Stefano della Bella, a proposito delle vibranti figurine di pitocchi e di diseredati che popolano alcune delle sue composizioni. Altri scrittori infine si sono fermati a lungo a considerare l'ambiente spagnolo, odorante di gesuiteria e di inquisizione, che l'artista trovò a Milano quando vi giunse da Genova sul finire del '600, e han mostrato di credere che la pittura della vita politica e sociale del tempo possa in qualche modo lumeggiare la pittura del Magnasco.

Senza negare le rispondenze che l'arte del Lissandrino presenta con l'arte di altri maestri fioriti prima di lui o intorno a lui, nè l'efficacia che la vita sociale del tempo potè avere sul formarsi della sua personalità, per noi la figura di questo maestro rimane isolata sullo sfondo della sua età, per il profondo significato spirituale che informa la sua produzione migliore. Chi ci ha presentato il Magnasco come umorista bizzarro, come divulgatore delle composizioni fiammingheggianti, si è fermato alla superficie dell'arte sua, ma non ne ha penetrato il pensiero, nè ha compreso la speciale profonda spiritualità, che fa di lui uno dei maggiori lirici che abbia conosciuto l'arte italiana. Se ad ogni costo si vogliono ricercare i precursori del Magnasco, si cessi dal frugare inutilmente nell'umile cerchia dei maestri di genere e si consideri piuttosto l'esigua schiera di coloro che, pur battendo una strada diversa, come lui fu-

MAGNASCO. IL MARTIRIO DI SANT'ERASMO
MILANO, PROPR. PROF. VIGANÒ.

MAGNASCO: IL MARTIRIO DI SANT'ERASMO (PARTICOLARE) - MILANO, PROPR. PROF. VIGANÒ.

MAGNASCO: IL REFETTORIO - BASSANO, MUSEO CIVICO.

MAGNASCO: IL REFETTORIO (PARTICOLARE)
BASSANO, MUSEO CIVICO.

MAGNASCO. MERCATO - MILANO. MUSEO DEL CASTELLO.

MAGNASCO: CRISTO E SAN PIETRO.
BERGAMO, PROPRIETÀ LOVERINI.

rono abili nel "dipingere di tocco", nell'improntare disegni "che paion fatti per disprezzo", nel lanciar talora la pennellata con "una franchezza sì prode ed una noncuranza sì particolare". Sotto questo rispetto il più grande, forse l'unico maestro del Magnasco, rimane il Tintoretto, quale ci appare, ad esempio, nella *Santa Maria Egiziaca* e nel *Battesimo di Cristo* della Scuola di San Rocco a Venezia, nel *Ratto di Elena* del Museo del Prado, nel *Paradiso* del Louvre, ecc.

Il vero Magnasco, cioè l'artista quale si rivela nelle opere sue migliori, presenta molti caratteri che richiamano al Tintoretto, e prima di tutto la facoltà di trasformare il vero in una visione fantastica, ch'è vibrante di movimento e di luce.

Il vero Magnasco è quasi sempre dinamico: le sue figure non si presentano quasi

MAGNASCO: BACCANALE - MILANO, COLL. ERNESTO REDAELLI
(fot. d'arte e industriali, Milano)

mai in stato di quiete e in posizione definita, sia di faccia, sia da tergo, ma si piegano, si curvano, si torcono, come oppresse da una agitazione interna convulsa, e il movimento delle figure si propaga a tutta la composizione, che talora, ad esempio nel *Baccanale* della Collezione Beltrami di Milano, diviene addirittura frenetica. Saremmo sull'orlo di un nuovo manierismo, più nocivo per l'arte di quello accademico, se questa ricerca del movimento, spinta fino a un ritmo inverosimile, non fosse sostenuta da un temperamento imaginoso, fantastico, originalissimo, che nella linea (quasi sempre la linea curva o spezzata) seppe trovare il suo più adeguato mezzo di espressione.

Perciò sarebbe inutile di richiedere a questo maestro quelle qualità di ordine e di chiarezza che sono comunemente apprezzate negli altri. Un oratore agitato non ci darà mai un'orazione condotta sugli schemi ciceroniani. Così lui, nell'arte sua più vera, in una composizione che agiti i suoi nervi e muova la sua fantasia, non si fa scrupolo di trasfigurare la realtà per rendere soltanto l'immediatezza della sua sensazione. E tutto deve concorrere a questo scopo: l'architettura fantastica, il paesaggio irreale, la stessa figura umana, che talora sembrerebbe dissolversi in un groviglio di linee se non fosse poi subito ravvivata da tocchi e da chiazze di luci vibranti.

Nelle sue opere migliori al colore è in genere sostituito il chiaroscuro. La ricerca del colore, che il Magnasco perseguì in

un primo tempo, fu da lui gradualmente abbandonata, come fecero il Tintoretto, Rembrandt, il Greco. Il colore allieta, illeggiadrisce, distrae, ma è anche di ostacolo agli effetti più intensi. Il chiaroscuro permette di più spaziare nel gran mondo della fantasia. Con il gioco della luce e dell'ombra i fondi si allontanano: le superfici si fanno più indeterminate e acquistano qualche cosa di instabile, di vago, di impreciso; ogni dettaglio superfluo si elimina: ogni accento troppo forte si spegne in una penombra crepuscolare; un velo di mistero e di poesia aleggia sugli uomini e sulle cose.

Questi i caratteri che si riscontrano in alcune delle composizioni più elaborate del Magnasco, sopratutto in quelle appartenenti al cielo sacro, che più d'ogni altro sembrano averlo commosso. Nelle sale della Mostra fiorentina, si vedeva l'*Apoteosi della carità di San Carlo* del Museo Poldi Pezzoli (*pag. 425*): in un tempio di severa architettura è una ridda fantastica di corpi, di figure umane frammiste a figure divine, che sembrano agitate da febbre interna, convulse nel parossismo di uno spasimo, non vivere la vita reale ma una vita fittizia di sogno. Forse l'artista le ha intravedute in un momento di estasi mistica. Le linee dell'architettura sono interrotte, ma anche in certo modo completate, da alcuni gruppi angelici che si librano nell'aria o si protendono dalle colonne del tempio, mentre fiotti di luce piovono dall'alto e si riflettono nel basso sulle figure del dramma sacro, come se cielo e terra dovessero fondersi nella stessa glorificazione.

Allo stesso ciclo fantastico-religioso appartiene un'altra tela esposta a Firenze, posseduta dal pittore Italico Brass (*pag. 429*). Attorno ad una fiamma, che trae alimento da un grosso ceppo e guizza nell'alto con lingua sottile, siedono in semicerchio varie figure di monaci, irreali nella smisurata lunghezza dei corpi, anch'essi agitati da febbre convulsa. L'artista ha trasformato quella che sarebbe una scena di genere in una potente visione, che sembra frutto di una qualche allucinazione. L'arte del Magnasco appare qui in tutta la sua originalità: da quale fonte, se non dalla sua intima sensibilità, potrebbero derivare a lui quelle figure ispirate, costruite con pochi tocchi di una mano nervosa, che traccia ma non contorna, e in mezzo all'ombra più fitta sa mirabilmente irradiare la luce?

Più equilibrata è la composizione del *Martirio di Sant'Erasmo* di proprietà del pittore Vico Viganò di Milano (*pagg. 431-32*). L'artista non rinuncia in questa tela alle sue ricerche di movimento e di drammaticità, ma non ne fa il motivo dominante, perchè inquadra la scena in un severo sfondo di architettura classica, tale da riposare l'occhio di chi guarda. Chi la consideri con attenzione, vi scorge elementi che da un lato illuminano il problema dell'origine dell'arte del Magnasco, e dall'altro lato lumeggiano il suo divenire nell'opera dei maggiori maestri veneti del Settecento. Si osservi la figura sul davanti, dal torso nudo, su cui fortemente si frange la luce: non sembra essa tolta dal Tintoretto, come l'altra di donna con un putto, seduta a pie' della scala? E d'altra parte come non pensare al Tiepolo dinanzi alla decorativa figura di cavaliere, che assiste impassibile alla lugubre scena del martirio, e soprattutto come

MAGNASCO: L'ALCHIMISTA – MILANO, PROPR. G. BOTTA

non ricorrere al Guardi a proposito di quel magnifico sfondo (*pag. 432*), popolato di angiolini leggeri e di figure appena toccate, diafane, che si perdono nella luce?

Il *Refettorio* del Museo Civico di Bassano (*pagg. 133-34*) è uno dei pezzi capitali del Magnasco per l'ampiezza solenne dell'ambiente in cui si perde il rinfrangersi della luce che investe uomini e cose. Si tratta di uno studio severo di prospettiva con evidenti reminiscenze tintorettiane. Chi non pensa al *Miracolo di San Marco* di Brera dinanzi alle figure che si librano sulle scale, d'ambo i lati? Oltrechè valore d'arte la pittura ha anche valore come documento di vita vissuta: non meglio di così si sarebbe potuta raffigurare la grandiosità pomposa della vita claustrale fiorita fra noi nel secolo XVII.

Il *Mercato* del Museo Civico di Milano (*pag. 435*) è composizione che non manca di abilità e tra le più colorite del nostro pittore, ma le macchiette del primo piano peccano di soverchia banalità e in esse si cercherebbe indarno il segno nervoso proprio del maestro. L'arte sua si manifesta nelle figure del secondo piano, nel gruppo presso la colonna centrale e nelle figure di dame e cavalieri che traversano la piazzetta nel fondo, dinanzi agli arconi ogivali, condotte con una tecnica che ricorda il pastello.

Questa parte del quadro, come anche la magnifica *Scena di giardino* di Palazzo Bianco, lumeggiano un altro aspetto singolare del Lissandrino e lo indicano come il più immediato precursore delle raffinate eleganze del Settecento. Il dettaglio che riproduciamo dalla tela di Genova (*pag. 441*) potrebbe essere opera di un francese, tipo Watteau o Lancret, o di un artista veneziano della cerchia del Longhi o del Guardi. Vi è tutta la preziosità della fine del secolo XVIII in quella nobile accolta di cavalieri e di dame, ritratti nel molle riposo di un giardino, in mezzo a un ozio ciarliero, incipriati nelle parrucche, imbellettati nei volti, pomposi nell'eleganza dei serici costumi. La damina che siede al centro del gruppo e guarda verso lo spettatore pare intenta a narrare una fiaba o a recitare un madrigale. Il Magnasco ci ha dato qui un piccolo capolavoro: la sua macchia rapida, leggera espressiva si dimostra particolarmente adatta a interpretare quel mondo fatuo ed effimero che verrà dopo, al quale anche noi moderni tendiamo con nostalgico desiderio.

Il Magnasco fu anche non comune pittore di marine, ma non insistiamo sulle due esposte a Palazzo Pitti perchè non ci sembrano completamente opera sua [3]. Una magnifica tela, esposta dal Brass, ci dice invece la sua grande valentia di paesista (*pag. 442*). L'albero gigantesco che la luce investe di un pulviscolo rosato ha veramente qualche cosa di simbolico. Il suo tronco poderoso, in parte divelto e schiantato, sembra raffiguri il cammino tormentoso dell'umanità sofferente, e la luce diffusa sembra alludere alla speranza confortatrice. È un poema pittorico di una grandiosità senza pari, informato a un senso panteistico della natura, che l'arte nostra anteriore non aveva conosciuto. Anche le poche figurette di monaci immersi in preghiera concorrono all'effetto spirituale della composizione. Il paesaggio non è più qui (come sempre nel secolo XVII) un elemento di decorazione, una specie di tappezzeria su cui ri-

MAGNASCO: SCENA IN UN GIARDINO PATRIZIO (PARTICOLARE)
GENOVA, MUSEO DI PALAZZO BIANCO.

MAGNASCO: IL BOSCO - VENEZIA, COLL. BRASS.

MAGNASCO: PAESAGGIO – MILANO, COLL. D'ANCONA

MAGNASCO - ELIA E L'ANGELO - GENOVA, PALAZZO BIANCO
fot. del Comune di Genova).

MAGNASCO - SAN GEROLAMO - FIRENZE - GALLERIA DEGLI UFFIZI, GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE *fot. del Gabinetto fot. degli Uffizi*

MAGNASCO - UN CACCIATORE - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE *(fot. del Gabinetto fot. degli Uffizi)*.

MAGNASCO. LAVANDAIA - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE (*fot. del Gab. fot. degli Uffizi*).

saltano eroi umani o divini, ma acquista un valore di per sè, esprime un sentimento tutto suo, canta la sua poesia. L'arte moderna può riconoscere, sotto questo rispetto, nel Magnasco, il suo miglior precursore.

La mostra del Magnasco a Palazzo Pitti fu oppurtunamente integrata con un notevole gruppo di disegni dello stesso artista, esposti contemporaneamente nel Gabinetto delle stampe agli Uffizi. Alcuni dei migliori, quelli provenienti dalla Collezione Horne, come anche gli altri che riproduciamo, posseduti dalle raccolte di Palazzo Bianco di Genova [1], dimostrano lo stesso stile rapido, serrato, improvviso, che abbiamo ammirato nelle pitture. Sono disegni gettati giù di un colpo, senza pentimenti, con un senso del movimento e della linea espressiva, che soltanto pochi tra i più grandi maestri hanno posseduto (*pagg. 144-149*).

Da alcuni scrittori il maestro è stato paragonato al Greco e sotto certi rispetti il paragone non sembra irragionevole. Ambedue muovono nell'arte loro dalle medesime sor-

MAGNASCO: COMUNIONE DELLA MADDALENA

GENOVA, PALAZZO BIANCO *(fot. del Comune di Genova).*

genti di vita interna, sono dei cerebrali pur essendo dei grandi maestri di tecnica. Ma se il mondo dell'arte loro è lo stesso, diverso è il linguaggio con cui lo esprimono. Il Greco sarebbe un non senso nel divenire della pittura italiana, mentre il Magnasco rimane assolutamente nostro, indica all'arte italiana nuove direttive, nuove possibilità, che il Settecento, giunto al suo apogeo, dovrà coronare.

Certo non in tutte le sue opere egli si mostra uguale a sè stesso. Qualche volta la fretta o la soverchia produzione gli nuocciono. Per questo, è bene ripeterlo, non dobbiamo cercarlo in quelle tante scenette di genere che vanno comunemente sotto il suo nome, e nelle quali ebbe anche qualche parte, ma soltanto in una serie limitata di composizioni, dove aleggia possente la fantasia, si realizza un sogno, vive l'angoscia di uno spirito che fu d'eccezione.

PAOLO D'ANCONA.

MAGNASCO: UN CACCIATORE

GENOVA, PALAZZO BIANCO *(fot. del Comune di Genova).*

(1) Tra gli scritti recenti sull'artista ricordiamo: G. BELTRAMI, *Alessandro Magnasco detto il Lissandrino*, Milano, 1913; B. GEIGER, *Alessandro Magnasco*, Berlino, 1914; P. D'ANCONA, *Alessandro Magnasco detto il Lissandrino*, in "Nuova Antologia", Aprile 1914; L. PLANISCIG, *Alessandro Magnasco und die romantisch genrehafte Richtung d. Barocco*, in "Monatsh. f. Kunstwiss.", 1915, pag. 238; E. BERNARD, *Alessandro Magnasco*, in "Gaz. d. Beaux-Arts", maggio 1920. A proposito di una interessante mostra del Magnasco organizzata sullo scorcio del 1921 dal "Circolo d'Arte e d'Alta coltura di Milano", vedi un articolo di L. DAMI nel "Secolo" (27 Novembre 1921), e un articolo di R. CALZINI nella "Illustrazione italiana" (5 Marzo 1922).

(2) R. SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, ediz. accresciuta da C. G. RATTI, Genova, 1768-69, vol. II, pag. 157.

(3) Recano i numeri 638 639 e provengono dalla R. Pinacoteca di Bologna.

(4) Essi provengono dalla Collez. Durazzo. Al Prof. O. Grosso, che ce ne procurò le fotografie, porgiamo vivi ringraziamenti.

"LA VILLA DI DOCCIA DEI MARCHESI GINORI DI FIRENZE OV'È LA LORO CELEBRE FABBRICA DELLE PORCELLANE" (DA UNA STAMPA DI CIRCA IL 1750).

DOCCIA.

Negli *Elogi degli Illustri Toscani*, impressi a Firenze dall'Allegrini nel 1759, del marchese Carlo Ginori si legge che "nulla a lui era impossibile e tutto ciò che gli nasceva in pensiero lo eseguiva così nobilmente, che lasciava impressa nell'esecuzione dei suoi progetti la luminosa traccia del suo vastissimo talento". È debito di giustizia riconoscere che all'estensore dell'elogio non faceva velo nè la nobiltà della stirpe, nè il largo censo, nè le importanti cariche coperte dall'elogiato; i fatti giustificano pienamente l'encomio.

Il marchese Carlo Ginori, nella Toscana dei Lorenesi, è una delle personalità più eminenti, ed uno spirito modernamente alacre e pratico; con perizia lo troviamo intento alla redenzione della maremma, alla pesca del corallo, alla introduzione di nuovi e più razionali sistemi agricoli, alla pastorizia: a lui si deve l'acclimatazione delle pecore d'Angora, la tessitura del pelo di camello. Tante e svariate imprese son tutte coronate dal successo, ed ancora alla distanza di quasi due secoli prosperano benefiche ed onorevoli per il Paese. L'impresa tuttavia che più di tutte tien viva la memoria dell'illuminato patrizio fiorentino, è la manifattura della porcellana, nobilissimo e leggiadro frutto di severe indagini scientifiche, iniziate nella villa di Doccia, tranquilla e, sino al 1735, trascurata località a poche miglia dalle porte di Firenze, presso lo stradone che conduce a Sesto Fiorentino.

La vetusta villa di Carlo Ginori oggi domina le vaste costruzioni che la circondano e sembra le protegga. Dell'antico splendore ha conservato la linea semplice e solenne della facciata voluta da Lorenzo I Ginori dopo il 1757: ma se le sale, spoglie delle magnifiche decorazioni e suppellet-

IL MARCHESE CARLO GINORI FONDATORE DELLA MANIFATTURA DI DOCCIA

DA UN INCISIONE DI C. FAUCCI - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA.

tili settecentesche (solo due chiare e gaie sale a pian terreno son rallegrate dai delicati ornamenti originali), nulla offrono dell'antico fasto. la villeggiatura dei Ginori non ha però perduto la sua dignità: in essa continua fervida ed indefessa l'opera del primo Ginori, che la dimora destinata allo svago ed al riposo volle trasformata in attiva officina per opere gentili e geniali. Non si rimpianga dunque la scomparsa dei mobili e delle sete, dei ninnoli preziosi.

Fra le manifatture europee di porcellana, quella di Doccia è una delle pochissime che si sia mantenuta in vita con onore sino ai nostri giorni, e che della quasi bicentenaria produzione possa offrire una efficace visione: le sale che a Doccia ora accolgono il museo della porcellana Ginori, in ampie vetrine custodiscono quasi tutti i tipi fabbricati dal 1735 in poi, completati da una larga e preziosissima raccolta di modelli in cera, molti dei quali provenienti anche dalla cessata fabbrica di Napoli. A Doccia la tradizione vuole che una sala del Museo Ceramico fosse in origine la sala da pranzo di Carlo Ginori, e che proprio là abbiano incominciato i primi esperimenti di cottura, trasformato in forno il camino, che ora ammiriamo fastosamente incorniciato da bianche e capricciose sagomature barocche di porcellana.

Prima di tutto dobbiamo rilevare che la manifattura Ginori sorge proprio quando il primo Lorenese, erede del granducato toscano, disperde i tesori medicei; proprio quando in suo nome, i suoi luo-

gotenenti soffocano le gloriose officine medicee delle pietre dure e degli arazzi, gli artefici delle quali furono provvidamente accolti da Carlo III di Napoli. Doccia deve considerarsi fra le più importanti e antiche manifatture di porcellana d'Europa: essa è preceduta, in ordine cronologico, dalla reale fabbrica di Sassonia ed è contemporanea a quelle di Sèvres, Vienna e Berlino. Tuttavia sarà bene non dimenticare che in Italia l'aristocratica manipolazione della porcellana era già stata tentata, vantando gloriosi e riusciti risultati durante il Rinascimento a Venezia e a Ferrara: in Firenze stessa le officine medicee ospitate nel bel palazzetto di San Marco, avevano prodotto quella "porcellana medicea" che meravigliava le più fastose corti europee. Pure a Milano, in pieno '600, Lodovico Settala aveva fatto alcune tazze e piatti di gusto orientale, che, pur non essendo vera porcellana, dovevano essere di quella vetrificazione detta porcellana artificiale, alla quale un secolo più tardi Réaumur dedicava tanti studi ed il prodotto ottenuto intitolava col proprio nome; inoltre pare che sul finire del secolo XVII – forse qualche anno prima del Böttger – un ignoto ceramista veneziano sia riuscito a produrre porcellana, così almeno lasciano opinare alcune tazze conservate nel Museo di Sèvres, la cui decorazione il Grollier assicura si presenta nel perfetto gusto Luigi XIV: in modo irrefutabile è certo l'esperimento felice fatto ancora a Venezia dai patrizi fratelli Vezzi, che fra il 1720 e il 1740 produssero ottima porcellana dura.

L'essere stato preceduto non diminuisce affatto il merito di Carlo Ginori. È noto con quanta gelosa cura si tenessero celate nelle diverse manifatture le ricette per la composizione delle paste, vernici e colori, e come pochissimi fossero a parte del segreto per lo più in possesso di artefici al servizio di sovrani che non esitavano a difenderlo con mezzi assai persuasivi.

Al Ginori poi di assai scarsa utilità deve essere riuscito anche l'esperimento dei Vezzi, i quali manipolavano paste preparate in Germania, ciò che impediva loro di ricuperare le ingenti spese di fabbricazione: infatti l'insuccesso finanziario li indusse ad abbandonare la gentile industria.

Carlo Ginori, al quale forse non erano ignote le cause che spensero i forni di Venezia, sin dagli inizi ogni sforzo rivolse a sottrarre la nascente industria dalla gravosa sudditanza verso l'estero per le materie prime, che egli riuscì a trovare in gran parte in Toscana. Secondo il Salmon [1] l'idea di dedicarsi alla industria ceramica si presentò al marchese Ginori in seguito alla scoperta di una certa terra, che, fatta lavorare all'uso di Faenza, risultò resistentissima al fuoco. Gli esperimenti, laboriosi e difficili vennero iniziati nel 1735, collaborando a comporre le paste, il cavalier Giovanni De Baillon commissario generale delle artiglierie del Granducа; per quasi tre anni si continuò a macinare, impastare e cuocere terre e minerali che in gran copia il marchese Ginori aveva adunato nella tranquilla villa di Doccia fin dall'epoca in cui, Segretario alle Tratte, approfittando di quella sua alta carica, otteneva da tutti i magistrati e ufficiali del Granducato mediceo materiale per coltivare gli studi prediletti di scienze naturali in cui era peritissimo. Presto dalla Cina ebbe il prezioso caolino recatogli dagli intre-

VASSOIO CON DECORAZIONE ESEGUITA DA ANTONIO ANREITER, 1736. - MUSEO DI DOCCIA

pidi navigatori da lui spediti nelle Indie Orientali coll'incarico di fare delle indagini intorno ai materiali e ai metodi di lavorazione usati dai Cinesi e dai Giapponesi per le loro belle porcellane: da Livorno nel 1735 partirono gli avventurosi ricercatori su di una feluca noleggiata a spese del marchese Ginori, che primo faceva sventolare la bandiera Toscana sull'Oceano Indiano, e primo incanalava verso il Tirreno il commercio dell'Estremo Oriente.

Qualche confortevole risultato si era ottenuto, se già nel 1737 il marchese Ginori, incaricato dalla città di Firenze di presentare omaggio a Francesco di Lorena, successore di Gian Gastone de' Medici, parla al nuovo sovrano della sua fabbrica, ottenendo serio affidamento d'essere protetto da un privilegio esclusivo per tutto il Granducato. Quando infatti nel 1740 si decide a chiedere il privilegio, chiaramente ricorda al Sovrano la promessa, "essendo stato benignamente intenzionato dalla clemenza di V. A. R. fino da quando ebbe l'onore d'esserle in Vienna ai piedi"(2).

La missione nella capitale austriaca non fu senza conseguenze per Doccia, poichè al marchese Ginori riuscì di persuadere il chimico Wandelein a seguirlo a Firenze: il Wandelein componeva le paste porcellaniche nella fabbrica fondata a Vienna dal Du Pasquier. Non bisogna però esagerare l'importanza del contributo portato dal chimico austriaco sullo sviluppo della manifattura di Doccia: nel 1737 anche la fab-

OLIERA DECORATA DA PAESAGGIO A MONOCROMIA PORPORA. TAZZE A DECORAZIONE POLICROMA ALLA CINESE, 1770. MUSEO DI DOCCIA.

brica di Vienna – ancora proprietà di un privato – era ben lontana dal manipolare le belle paste del periodo di Sorgenthal: l'olandese Du Pasquier, che la esercitava protetto da un privilegio privativo, proprio in quel periodo si dibatteva nelle difficoltà creategli dalla fuga dello Stelzel, il principale propalatore dei segreti e delle ricette del Böttger; lo Stelzel abbandonando il socio si era portato le formole per la composizione delle paste, alle quali aveva poi accudito con discreto successo il Wandelein.

Il Wandelein, arrivando a Doccia – almeno per un certo tempo – deve essersi trovato non poco imbarazzato per la mancanza del caolino, difficoltà questa che infranse tutti gli sforzi dei ceramisti tedeschi scesi in Italia nel secolo XVIII: abituati a impastare il caolino, la maggior parte di essi, per scarsa conoscenza della chimica e geologia, non seppero sostituirlo con altre materie infusibili al fuoco. L'ipotesi che anche il Wandelein molto penasse prima di ottenere una buona pasta, ci pare appoggiata dal fatto che solo nel 1740 il marchese Ginori si decide a sollecitare dal Granduca il privilegio "parendogli di esser sicuro da poterle ridurre (le porcellane) con qualche anno di spesa e fatica a qualche perfezione [3]": così si legge nella richiesta fatta dal Ginori.

Con molta probabilità alla scoperta delle paste deve aver contribuito uno dei più grandi naturalisti e geologi del tempo, Giovanni Targioni-Tozzetti, che nei suoi *Viaggi* descrive le cave da cui sono tratte le terre e i minerali usati in seguito a Doccia. Giov. Battista Fagioli nel suo *Diario* noterà, nel 1740, che il marchese Ginori e Giovanni Targioni-Tozzetti assieme fanno un viaggio a Cecina, dove appunto il marchese Ginori aveva intrapreso imponentissime opere di

TERRINA COL COPERCHIO TRAFORATO E FIORI A RILIEVO.

PORCELLANA BIANCA 1740 – MUSEO DI DOCCIA

ZUPPIERA CON FIORI A RILIEVO – PORCELLANA BIANCA 174
MUSEO DI DOCCIA

MONUMENTO SEPOLCRALE DI C. GINORI - PORCELLANA BIANCA.
TOMBA GENTILIZIA GINORI A CARMIGNANELLO.

bonifica e dove vagheggiava di trasferire la manifattura di Doccia, alla quale progettava di unire una fabbrica di lastre di vetro per finestre all'uso di Francia[1]. Frequenti dovevano essere i rapporti fra lo scienziato ed il patrizio, data la spiccatissima predilezione di quest'ultimo per le scienze naturali, e per il genere di imprese alle quali si era dedicato, esercitate tutte con nuovi criteri sperimentali: per cui era indispensabile ricorrere ad uno scienziato quale era il Targioni-Tozzetti, lumina-

BUSTO DEL MARCHESE CARLO GINORI, MODELLATO
DA G. BRUSCHI, 1750 - PORCELLANA BIANCA.

PLACCHETTA COL RITRATTO DI MARIA TERESA: PORCELLANA BIANCA, 1770 - MUSEO DI DOCCIA.

RINFRESCATOIO DECORATO DALLA FIGURA DI BRIGHELLA - PORCELLANA BIANCA, 1760. MUSEO DI DOCCIA.

re per la botanica, la geologia e la mineralogia, che profondi studi aveva fatto sulla redenzione della Maremma, che palmo a palmo aveva percorso tutto il Granducato, visitato e descritto ogni cava, raccolto ed esaminato ogni minerale e terra, fatto il catalogo botanico della Toscana.

Frutto di tante ricerche, del contributo tecnico del Wandelein e di quello scientifico del Targioni–Tozzetti, fu la composizione di una pasta chiamata a Doccia *masso bastardo*, che, analizzata dal Brogniart, risultò composta di caolino del Campo di Chiusi, caolino del Tretto presso Vicenza, argilla detta Smeriglio, quarzo di Serravezza, pigmatite bianchissima di Calabria (5): dalla quale miscela risultava una porcellana meno pura di quella di Meissen, ma con tutti i caratteri della pasta dura. Il *masso bastardo*, per quanto oggetto di continui miglioramenti, venne usato per oltre cinquant'anni con ottimo successo, sia dal punto di vista ceramico che da quello artistico: il suo colore alquanto grigio–azzurro contribuisce a dare maggiore risalto alla policromia delle miniature, ed a meglio segnare i piani degli ornati a rilievo specialmente per quegli oggetti privi di decorazioni a colore.

In morte di Carlo Ginori un arcade cantò

Le scolte in mille guise, terre illustri
Onde gloria infinita
Surge al gran Carlo: ed i suoi fabbri industri,
Emulator dell'opre di Natura,
Ergon prodigi anche all'età futura.

(Getanio Florindio – *Canzone*) (6).

GRANDE CAMINETTO CON DECORAZIONI A RILIEVO - VENERE E MERCURIO (GRANDI AL VERO) - LA BAGNANTE E AMORINI (A METÀ DEL VERO) - PORCELLANA BIANCA, 1760 CIRCA - MUSEO DI DOCCIA

al poeta, nella luttuosa circostanza, si associa il canonico Gregorio Giuseppe Alessandri assicurando che "si vide con universale meraviglia intraprendere la celebre fabbrica delle porcellane e formarsi con singolare lavoro statue, bassi rilievi, vasi, fiori ed altre di tal genere innumerabili cose a tale perfezione oggimai ridotte, che sembrano quasi di aver tolto il pregio a quelle del Giappone, della China e di Sassonia [7]" Ma per maggiori dettagli ricorriamo al Salmon che visitò la fabbrica di Doccia nel 1750 circa e ne parlò con tanto entusiasmo. Il Salmon, come del resto anche il De Lalande, per il marchese Ginori ebbe profonda ammirazione, tanto che gli dedicò il XXI tomo de' suoi viaggi, e la manifattura di Doccia, oltre che colla parola, volle illustrare con una fine incisione in rame. Volentieri riporteremo le parole del viaggiatore perchè oggi ancora posson servire di guida al museo di Doccia, dove la perizia dei primi ceramisti ginoriani è documentata dalle antiche e belle porcellane raccolte e ben ordinate dai marchesi Ginori, con raro senso di opportunità, nella sede della loro manifattura. Le vecchie preziose porcellane rievocano i fasti di un'industria che mercè il concorde e tenace sforzo di capitale e di lavoro, seppe elevarsi a dignità d'arte, e ci offrono una magnifica materia di studio.

Tra il 1735 e il 1745 la produzione è naturalmente modesta e costituita in massima parte da vasellame per tavola, come piatti, chicchere, vasetti, bricchi e simili, in cui l'opera del tornio predomina: in generale le forme poco differiscono da quelle comunemente in uso; qualche sagomatura o piccola costa a nervature flessuose rileva l'orlo come esige la moda del tempo. Sul principio i tornitori, ancora incerti, non riescono ad ottenere pareti sottili e regolari, e i pittori dispongono di una tavolozza assai povera di colori punto smaglianti: il turchino è usato con una certa preferenza, ma è un turchino quasi sempre poco intenso, slavato, che un pennello ingenuo stende sulla superficie porcellanica, un po' incurante della nettezza del segno. Il pittore trae i suoi modelli dal fiore di campo, margherite, roselline sono i preferiti: non manca qualche tentativo di polieromia con la comparsa di figure umane, assai sviluppata e campeggiante sul fondo bianco-grigio, che col tempo va facendosi sempre più candido: mentre anche la parete diventa regolare e sottile.

La porcellana Ginori assume carattere artistico nei servizi da tavola bianchi e sopratutto nei pezzi grandi, come zuppiere e salsiere: il capo dei modellatori Gaspare Bruschi dal *masso bastardo* ottiene veri gioielli dalle forme le più bizzarre e capricciose, che potrebbero benissimo servire da modello al più raffinato argentiere parigino. Gaspare Bruschi, poi, allieta la tavola di trionfi, gruppi, figure, rinfrescatoi festosi ed eleganti, ornati in rilievo da mascheroni espressivi e maliziosi circondati da fiori che conservano la fragranza e la morbidezza del vero: queste belle decorazioni a tutto rilievo, partendosi dal centro di un coperchio o servendo da ansa, seguono la linea molle ed aggraziata del vaso. Il geniale modellatore non sdegna i virtuosismi, ideando complicati e vaghi intrecci di vimini, steli e foglioline disposti a guisa di reticolato, con sottilissime e delicatissime zone traforate. La mensa signorile sfoggia così sontuose porcellane

PIATTO. DECORAZIONE A FIORI E FRUTTI POLICROMI
VERSO IL 1760 - MUSEO DI DOCCIA.

PIATTO SAGOMATO A DECORAZIONE POLICROMA
1760 CIRCA - MUSEO DI DOCCIA

come dice il Salmon " modernamente inventate per la disposizione delle tavole, le quali perchè palesino ai convitati i cibi che vi si racchiudono, hanno sopra le loro coperte scolpite ad uso di alto rilievo e pesci al naturale e erbe e frutta d'ogni specie; e i dessert d'ogni grandezza e della più fina porcellana, adornati colla giusta sua architettura di statue, di frutta e di fiori con i loro vivi colori nulla sono dissimiglianti dal vero " (8).

Ne qui si arrestò l'opera del primo direttore artistico di Doccia, poichè Gaspare Bruschi, oltre aver ideati deliziosi gruppi di putti e figurine, modellò intere scene, come la *Deposizione dalla Croce* della Galleria Corsini a Firenze, il *Giudizio di Paride* e la *Maddalena ai piedi della Croce* conservati nel Museo Civico di Milano; tre gruppi assai importanti dal punto di vista ceramico, per la sapiente abilità con cui vennero distribuite le masse a tutto tondo, in figure modellate secondo i dettami della più sfrenata e farraginosa concezione barocca. Ma Gaspare Bruschi seppe piegarsi a forme più castigate e corrette; e interpretando il pensiero di Carlo Ginori, audacemente si diede a modellare al vero " non solo le più antiche statue greche raccolte da principi di Casa Medici e che nella imperial Galleria di Firenze si conservano, ma quelle inoltre le quali vagamente adornano Roma " (9), impresa quasi temeraria per le difficoltà tecniche ostacolanti. Quando il Salmon visitava la manifattura Ginori il tentativo era ancora " di assai dubbiosa riuscita ", ma pochissimi anni dopo era un fatto compiuto, e compiuto nel modo più brillante. Infatti l'*Arrotino* data dal 1760 e i marchesi Ginori possono ben altamente proclamare la loro vittoria; nel 1760 nessuna fabbrica europea di porcellana era in grado di produrre pezzi così grandi e così mirabili per modellazione, per impasto, cottura e verniciatura. Il superbo gruppo della *Caduta dei Giganti* della Real Fabbrica di Napoli è del 1780 e vi collaborarono artefici provenienti da Doccia. Il Salmon osservò che pure gli scultori modellavano dal vero.

Non si possono dimenticare i modesti collaboratori di Gaspare Bruschi, fra i quali l'ottimo modellatore Pagliaccetti, che in pochissimi anni avevano saputo da rozzi contadini, trasformarsi in intelligenti ed alacri artefici, corrispondendo nel miglior modo alle cure assidue di Carlo Ginori, che con grande dispendio aveva messo a loro disposizione una ricchissima raccolta di gessi, cere e terracotte riproducenti statue, bassorilievi antichi, moderni, italiani e stranieri e la preziosa raccolta aveva completata con una larga messe di stampe e disegni. Nel 1750 il Museo Ceramico di Doccia già era costituito, disposto in una ricca galleria affrescata da Vincenzo Meucci e architettata da Giuseppe Del Moro. Le porcellane più fini e dorate erano custodite in un gabinetto particolare, assieme ad una gran quantità di cioccheche di fiori " così bravamente travagliate e tanto al naturale colorite, che nulla allontanandosi dal vero adornar possono il crine ed il petto alle nobili e bizzarre dame senza offesa del soverchiamente delicato loro odorato e con inganno ancora di chi gli rimira " (10).

Il soccorso prestato dagli artefici stranieri fu dunque ben presto superfluo. Il soggiorno del pittore Antonio Anreiter chiamato

PIATTO AD IMITAZIONE DI CINA, VERSO IL 1760
FIRENZE, RACCOLTA DEI MARCHESE GINORI

LA LOTTA PER IL FALCO - PORCELLANA BIANCA, 1740 - MUSEO DI DOCCIA.

BACCO FANCIULLO E SATIRELLO - PORCELLANA BIANCA, 1740 - MUSEO DI DOCCIA.

nel '37 deve esser stato di breve durata, perchè nel 1754 fa parte dei decoratori della manifattura di Vienna. Le nozioni tecniche portate a Doccia dai due viennesi subito col concorso e per opera di scienziati e artefici italiani furono perfezionate e trovarono nuove applicazioni col *masso bastardo*; e già Carlo III volendo nel 1739 iniziare la sua fabbrica di porcellana a Capodimonte, guardava a Doccia con invidia e incaricava il domenicano padre Ascanio, suo rappresentante diplomatico a Firenze, di destreggiarsi in modo che qualcuno degli artefici di Carlo Ginori, alla chetichella, senza provocar scandali passasse al suo servizio.

Carlo Ginori, e tutti i suoi nobili successori al guadagno anteposero sempre l'onore della loro manifattura. Solo nel 1746 apparvero sul mercato le belle porcellane di Doccia! Carlo Ginori non volle mai ricorrere al pubblico erario. A Francesco di Lorena, nel 1740 chiedeva solo di proteggere la sua manifattura con un privilegio privativo: si badi però che, all'antico privilegio, ai nostri giorni corrisponde il brevetto, che difende i diritti dell'ingegno contro le disinvolte intraprendenze di concorrenti poco scrupolosi.

Il principe di Craon il 6 marzo 1740 a Carlo Ginori, senatore e Consigliere di Stato, spedisce " ogni più ampla facoltà e privilegio di poter nel termine di anni venti stabilire e introdurre in qualunque luoghi de' nostri Stati quelle fabbriche e edifizi

VASO. DECORAZIONE « A PAESE » PORPORATO SU FONDO GIALLO, 1765 - MUSEO DI DOCCIA

che egli stimerà opportuni per far lavorare porcellane, terracotte e vetri non soliti prima fabbricarsi colle infrascritte grazie, esenzione franchigie e dichiarazioni " [11]. I privilegi e grazie il granduca riconfermava con dispaccio fatto spedire da Vienna il 25 gennaio 1741 [12] approvando le deliberazioni prese a Firenze dal Consiglio di Reggenza il 20 dicembre 1740 [13]. Come si vede da questo primo decreto granducale, allo Stato la iniziativa ginoriana non recava alcun aggravio, mentre la maggior parte delle manifatture estere – sopratutto quelle condotte dalle case regnanti – gravavano non poco sulle casse pubbliche: anche le private, molto sovente erano sostenute da larghe sovvenzioni quasi mai restituite agli enti che munificamente, e qualche volta troppo leggermente, avevano erogato somme ingentissime. Non a torto la fabbricazione della porcellana nel secolo XVIII era ritenuta una prerogativa sovrana.

(al prossimo fascicolo)

GIUSEPPE MORAZZONI.

(1) SALMON. *Stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, Venezia. Albrizzi, 1757, Vol. XXI pag. 89.
(2) Firenze, Archivio di Stato, Reggenza, filza 42.
(3) Firenze, Archivio di Stato, ibidem.
(4) Firenze, Archivio di Stato, ibidem.
(5) BROGNIART, *Tableau de l'histoire de la porcelaine*. Vol. II, pag. 119-21.
(6) Raccolta di comp. poetiche in occasione delle solenni esequie del m. Ginori, Livorno, Santini 1757, p. 49.
(7) ALESSANDRI G. G. *Delle lodi del M.e Carlo Ginori*, Livorno, Santini 1757, pag. 26.
(8) SALMON, *op. cit.* Vol. XXI.
(9) SALMON, ibidem.
(10) SALMON, ibidem.
(11) Archivio Ginori a Doccia.
(12) Firenze, Archivio di Stato, Reggenza, filza, 100.
(13) Firenze, Archivio di Stato, ibidem, filza, 42.

IL BOZZETTO DEL NAPOLEONE DI CANOVA.

In una sala del Civico Museo Revoltella, già fastosa abitazione del ricco mercante che ne fu il fondatore e il donatore alla città di Trieste, e che raccoglie le opere d'arte moderna dall'ottocento ad oggi, si può vedere, collocato in un angolo e sorretto da una colonna, un bozzetto in gesso di modeste proporzioni [1].

Ignorato dai più, anche dagli studiosi, il piccolo capolavoro è passato quasi sempre inosservato, nel suo angolo tranquillo, fra il luccichìo degli specchi, i riflessi dei mobili dorati e delle ricche suppellettili, ostentanti il lusso artificioso caratteristico della metà del secolo scorso.

Eppure quale soffio purissimo di vita e quanto magistero d'arte sono racchiusi in quel piccolo gesso!

Le riproduzioni che per primi abbiamo la soddisfazione di offrire al godimento dei lettori, ci esimono dal dilungarci in descrizioni. Si tratta del gesso originale ricavato dal bozzetto in creta in cui Antonio Canova fermò la sua prima idea per la grande statua dedicata a Napoleone Bonaparte, Primo Console. Esso dovrebbe risalire perciò allo spazio di tempo che va dal 1803 all'805, al più tardi.

Com'è risaputo, il Canova eseguì il primo ritratto del Bonaparte quando, dopo

molto tergiversare, aderì all'invito di recarsi a Parigi, ove si fermò fra il settembre e l'ottobre del 1802. Vi ritrasse il Primo Console in un busto grande al vero.

Cinque anni più tardi, egli aveva già compiuto a Roma il modello della famosa statua colossale rappresentante l'Imperatore in quell'eroica nudità che così varie discussioni doveva sollevare e che, eseguita in marmo, era destinata alla capitale francese.

Nel frattempo, il Vicerè Eugenio Bonaparte, sinceramente e profondamente ammirato dell'opera insigne, ne ordinava una riproduzione in bronzo, in minori dimensioni, da collocarsi in una piazza di Milano.

Non ci attarderemo a narrare le vicissitudini per le quali il colosso marmoreo, arrivato a Parigi nel 1811, passò poi a Londra in possesso del Duca di Wellington, ed il bronzo, fuso a Roma un anno prima, non fu collocato a Milano alla vista del pubblico che nel 1859. Diremo soltanto che della statua eroica di Napoleone esistono ancora due gessi: uno, l'originale, a Possagno e un secondo a Roma.

Questo bozzetto di Trieste ha dunque un valore ed un interesse particolari.

Alto appena 74 centimetri (fino all'aquila 86.5 cm.), ma curato in ogni sua parte, esso rivela quale precisa e chiara visione l'artista abbia avuto sin dal principio nel concepire la sua opera. Fra il bozzetto e la statua bronzea di Brera (che è l'esatta riduzione del colosso in marmo di Londra) ed alla quale sempre ci riferiremo, non esistono differenze sostanziali. Le proporzioni e la posa della figura, i movimenti della testa e degli arti sono gli stessi: così il tronco d'albero che serve di appoggio, le pieghe della clamide, ecc. Solamente nel bozzetto manca la piccola vittoria alata e vi si vede in più l'insegna dell'aquila.

Passando a più minuto esame, noteremo che il bozzetto ha qualità stilistiche differenti in confronto dell'opera compiuta.

Plasmata con una meravigliosa, invidiabile bravura, di primo getto, senza pentimenti, quasi con foga e quasi esclusivamente a colpi di stecca dentata, la figura di questo gesso originale, che nella sua scrupolosa fedeltà tiene il posto dell'argilla malleabile che conobbe l'ardore creativo dell'artefice sommo, ha un senso di vita maggiore che nell'opera di bronzo. Lo si scorge nei profondi segni delle attaccature dei muscoli, nella modellazione poderosa della schiena e dei fianchi e nel modo con cui è reso il movimento elastico e nervoso degli arti inferiori. Anche la testa, superbamente condotta, ricavata direttamente dal primo ritratto eseguito a Parigi, espressiva ed affascinante, è, rispetto al corpo, in più giusto rapporto.

Nel bronzo, invece, l'artista si è preoccupato di perfezionare il modellato e le proporzioni, seguendo i canoni di bellezza eroica e classica che si era prefissi e che, più che altrove, il monumento richiedeva.

La testa, rimpiccolita ed idealizzata, ha perduto gran parte del suo fascino: il torace è maggiormente sviluppato, tanto da dare al tronco una forma sensibilmente piramidale, gli arti sono più torniti, carnosi, un po' inerti.

Questo bozzetto, tardivamente ma pur in tempo illustrato, così pittoresco nell'insieme, reso con così vivace senso della for-

CANOVA: BOZZETTO PER LA STATUA DI NAPOLEONE.
TRIESTE, MUSEO REVOLTELLA.

CANOVA: BOZZETTO PER LA STATUA DI NAPOLEONE.
TRIESTE, MUSEO REVOLTELLA.

CANOVA: BOZZETTO PER LA STATUA DI NAPOLEONE.

TRIESTE, MUSEO REVOLTELLA.

ma in movimento, uscito con tanto calore d'improvvisazione dalle mani del grande plastico, basterebbe da solo a rivelare, finalmente, se alcuno non lo avesse già intuito, quale indiscutibilmente chiaro elemento di congiunzione rappresenti l'arte canoviana – pur nel suo classicismo sempre tradizionalmente italiana – fra la scultura barocca e quella dei nostri giorni.

ALBERTO RICCOBONI.

(1) Il bozzetto, non si sa come, pervenne, già nei primi anni dell'ottocento, in possesso del Barone Angelo Calafati, nominato dal Maresciallo Marmont, nel 1813, intendente per Trieste e l'Istria. Passò quindi, probabilmente alla sua morte, nelle mani dell'architetto Pietro Nobile, autore di vari e pregevoli edifici monumentali di gusto neoclassico. Infine, or sono pochi anni, gli eredi Nobile, lo cedettero in deposito al Museo Revoltella.

DOMENICO TRENTACOSTE E LA STATUA DEL VESCOVO BONOMELLI.

Da alcuni anni non apparivano opere nuove di Domenico Trentacoste. Di questo siciliano fattosi da quasi sei lustri fiorentino l'ultima scultura nota era il marmo della nuda e casta "Giovinezza" esposta a Milano nel 1920. Dopo lo sforzo, diremo, d'eloquenza delle statue ai lati della porta sulla facciata nuova del Parlamento a Roma, sforzo innaturale per questo silenzioso e schivo adoratore del Quattrocento toscano, sculture mal sorrette dall'architettura attorno troppo minuta e piana per dar posto e chiaroscuro a statue colossali, sembrò ch'egli si raccogliesse nuovamente nell'amoroso studio del vero che era stato il suo vanto e il suo tormento per tanti anni, dal "Ragazzo alla fonte" al "Ciccajolo" del 1901, dalla "Bimba che ride" alla "Nuda giacente" del 1910. Ma nessuna arte quanto quella dello scultore, dipende dai committenti, e i più dei malanni della scultura moderna derivano appunto dal fatto che è senza scopo. Mentre tante sculture monumentali sono affidate ai soliti procaccianti, o, nei concorsi, attribuite necessariamente e anche onestamente al migliore dei concorrenti non allo scultore più adatto ad eseguirle, i più s'affannano a creare statue per esposizioni e statuette per tavolino: alberi e arbusti senza radici. Ad essi manca infatti quella ragione di vita che è per la scultura l'obbedienza all'architettura e la conoscenza dei limiti. Ancóra ai buoni pittori la cornice del quadro serve d'architettura, ma la scultura, da sola, resta libera nelle sue tre dimensioni e facilmente impazzisce. L'incarico d'eseguire pel duomo di Cremona il sepolcro del vescovo Geremia Bonomelli da porre nel transetto, contro il pilastro a sinistra dell'arco trionfale, ha dato così al Trentacoste l'occasione di modellare per un dato scopo in un dato luogo, in una data posa, la sua statua più compiuta e più bella, riunendosi francamente alla tradizione delle statue tombali care all'epoca più gloriosa della scultura italiana.

Dobbiamo ricordare questi tanti esempii? I due che più direttamente hanno ispirato lo scultore siciliano sono certo la statua giacente del cardinale Coscia nel Battistero fiorentino, e quella di Sisto IV, già in San Pietro di Roma e adesso inconsultamente profanata da chi l'ha cacciata fuor di chiesa nel Museo Petriano. La testa, sotto l'alta liscia mitra, appoggiata ai due guanciali, le mani sovrapposte poco sotto il petto, il piviale aperto così da formare ai lati due onde che ingrandiscono il corpo, rompono la lunga linea del letto funebre, contengono come tra due ali chiuse la statua e con la loro stoffa a pieghe larghe, lente e pesanti dànno risalto alla più minuta modellatura del camice di lino: questa è la distribuzione, questi sono i motivi tradizionali di statue siffatte, dal Pollajolo a Donatello (se è sua la statua del Coscia), da Mino al Rossellino.

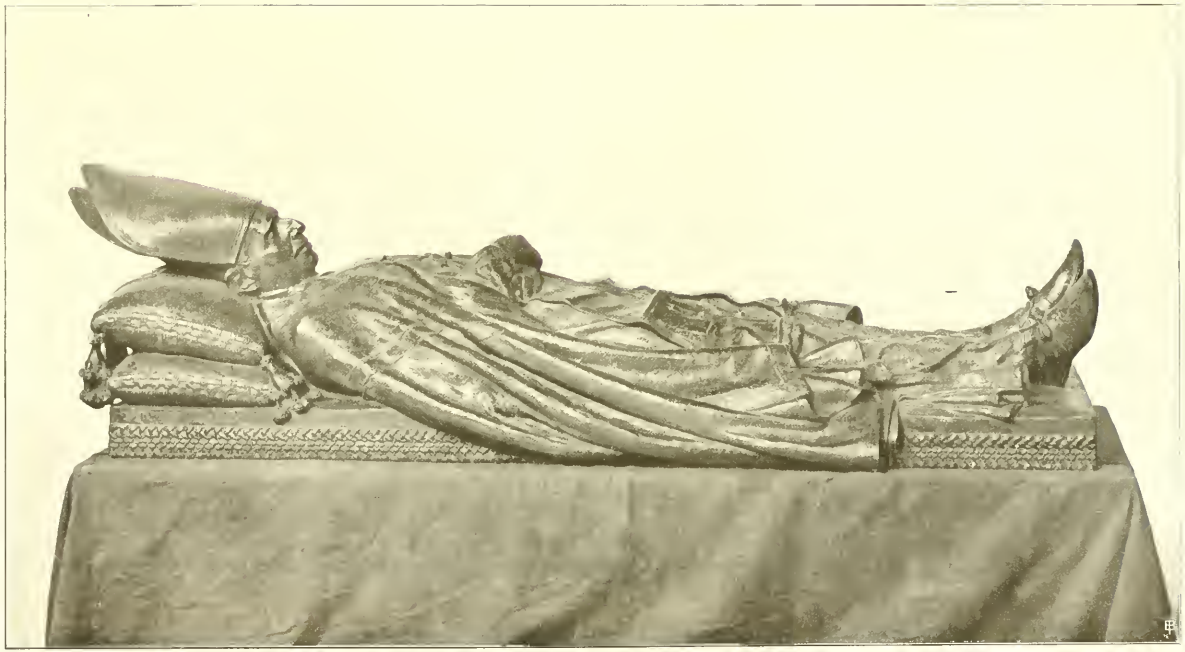
Domenico Trentacoste regge al confronto terribile per la freschezza e vivezza con cui ha guardato, reso, dominato il vero, non solo nel volto di cui accentua con netti piani l'ossatura potente e al quale conserva, pur nella maschera funebre, il carattere di ferma e serena bontà che ce lo fece amare e venerare da vivo, ma anche in ogni particolare delle sacre vesti. Chi guarda dall'alto il corpo di Sisto IV, figurato dal Pollajolo, prima è colpito dalla sua maestà, ma subito dopo da quel nobile e accorto verismo che con piccoli tratti dà quasi la paurosa impressione del cadavere appena rivestito: e basterebbe ricordare quel triregno lievemente spostato verso sinistra. Ecco, nella statua del Bonomelli, le stesse rapide nervose notazioni del vero che vengono a rompere la simmetria e a dar quasi un calore di vita al gelo della morte. Il volto piega un poco verso destra; il pettorale trasverso che lega il piviale, il cordone che regge la croce, anch'essi seguono quel movimento; ma le piccole lucide onde del camice che corrono tra i due capi della stola e rivelano la postura delle gambe dal ginocchio in giù, riconducono verso sinistra l'asse del corpo giacente così che il piede sinistro poggia diritto sul tallone mentre il destro cade un poco all'infuori. Non v'è in tutto il bronzo un solo punto morto, e le stesse minuzie dei ricami, dei fiocchi, delle frange, dei nastri sono accennate con una sicurezza così vibrante che si oserebbe ripetere per questa statua quel che un contemporaneo disse di una delle più famose sculture del Brunellesco: "Non v'è membro che non abbia spirito".

Questo bronzo, anche nella fusione bellissimo, sarà alzato sopra un sarcofago di rosso di Levanto.

U. O.

D. TRENTACOSTE: LA STATUA DEL VESCOVO BONOMELLI.

D. TRENTACOSTE MONUMENTO AL
VESCOVO BONOMELLI (PARTICOLARE)
DUOMO DI CREMONA



D. FRENTACOSTE. LA STATUA DEL VESCOVO BONOMELLI

D. TRENTACOSTE: LA STATUA DEL VESCOVO BONOMELLI.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici, Gerente responsabile.

RITRATTI ROMANI DELLA SICILIA.

Vanno segnalate agli studiosi di arte romana due pregevolissime sculture in marmo, le quali, benchè non possano ricevere il battesimo di una identificazione col richiamo a personaggi iconograficamente noti, sono tuttavia di pregio indiscutibile per la loro modellatura veramente ammirevole e perchè recano l'impronta artistica di un determinato periodo nella storia del ritratto romano.

Il Museo Comunale di Termini Imerese possiede una testa femminile di marmo (*pagg. 176-177*), scoperta nel 1612 a Termini (Thermae Himerenses) fra le rovine di una casa romana, che gli eruditi locali del secolo passato credettero di identificare con la *domus Sthenii* di cui parla il Fazello [1].

La testa fu raccolta in diversi pezzi, e pare che non sia stata allora eseguita una minuta ricerca di tutti i frammenti, per ricostituire nella sua interezza il monumento; in guisa che alla mancanza del naso si supplì con un mediocrissimo restauro di gesso, che mal si conveniva a quel volto. La Sopraintendenza agli scavi in Palermo ha oggi rifatto i restauri, sopprimendo quel che vi era di imperfetto e di arbitrario, ma non potè astenersi dal modellare il naso, affinchè il volto non rimanesse privo di uno degli elementi fondamentali, la cui assenza ne avrebbe alterato fortemente la estetica.

La testa è ricomposta da sei frammenti ed ha proporzioni alquanto maggiori del vero [2]; il marmo lunense di grana sottile ha acquistato una patina giallo-oro. Essa appartenne ad una statua, sulla quale era innestata mediante il piccolo masso sporgente di sotto a cono tronco, che, penetrando in un incastro corrispondente, metteva a contatto il piano orizzontale tagliato intorno ad esso con un altro piano che girava intorno al collo della statua.

La figura rappresentata era evidentemente quella di una sacerdotessa, il cui carattere sacro traspare dal manto che copre la calotta e dall'infula di lana, che, cingendone il capo anteriormente, cade sulle spalle. Cito a confronto la così detta Vestale degli Uffizi, la Livia del Macello di Pompei, l'Agrippina iuniore del Laterano, il busto di Stabia (*Rendic. d. R. Accad. di Arch. di Napoli*, 1906): ritratti coi quali la testa termitana ha molteplici punti di contatto. Questo volto rivela una giovinezza matura, che conserva per altro i suoi lineamenti freschi, ma le guance dimostrano una incipiente rilassatezza. L'espressione è quella di placida serenità, quale si addice a persona che attende ad un rito religioso; lo sguardo è rivolto verso la sinistra.

L'ovale del volto, abbastanza pronunziato, termina in un mento sporgente; le fattezze delicate rivelano signorilità e dignità. La pettinatura è quella medesima dei busti e delle statue, dianzi citati: cioè a dire la chioma è ripartita in due masse cadenti sulle tempie con regolare ondulazione, e sulla fronte scende con ordine simmetrico, formando come una corona di riccioli. Pochi ritratti riferibili, come questo, al tempo

ARTE ROMANA DEL I SEC. D. C.: RITRATTO DI SACERDOTESSA
TERMINI IMERESE, MUSEO COMUNALE.

ARTE ROMANA DEL I SEC. D. C.: RITRATTO DI SACERDOTESSA
TERMINI IMERESE, MUSEO COMUNALE

degl'imperatori delle case Giulia e Claudia, conservano così fresca la colorazione degli occhi e di altre parti in ombra. Una tinta nera designa le sopraciglia, per le quali lo scalpello non fu adoperato; l'iride e la pupilla sono tracciate con lo stesso colore, e parimenti il solco che distingue le labbra. Questa particolarità infonde una certa vita alla figura e la mette, direi così, in rapporto spirituale con colui che osserva.

Per quanto sieno sicuri i riscontri stilistici da noi fatti, sarebbe, come pare, consiglio imprudente il volere scoprire una determinata personalità nel monumento che abbiamo studiato. Il profilo del volto potrebbe indurre a tentare un ravvicinamento con le teste riferite a Livia; ma la forte sporgenza delle ossa parietali, comune a tutte le teste dei Claudii, manca sulla testa di Termini, e d'altra parte la faccia presenta un ovale allungato, che è estraneo ai ritratti più probabili di Livia. Giova quindi astenersi dal volere spingere la ricerca oltre i limiti del possibile. Contentiamoci di ammirare l'arte non comune di questo monumento e di averlo per uno dei buoni ritratti femminili della metà circa del primo secolo dell'impero.

La seconda testa che pubblico fa bella mostra di sè nel Museo Nazionale di Palermo (*pagg. 480 - 481*). Rinvenuta, come pare, casualmente, insieme con altre sculture prima del 1875 fra i ruderi di una villa romana nei dintorni di Partinico, e precisamente nella proprietà Addotta, fu acquistata nell'anno 1880. Essa appartenne ad una statua di proporzioni al vero, alla quale era saldata sopra un piano regolare obliquo, che va dall'occipite alla gola. Misura mm. 295 dalla sommità all'estremo inferiore, ed è scolpita in marmo lunense, che il corso dei secoli velò di una bella patina dorata.

L'uomo rappresentato rivela un'età sui cinquant'anni, di costituzione forte e muscolosa, il quale comincia a cedere al peso degli anni, e le masse carnose gli si rilasciano, determinando quei solchi sulle guance e quelle larghe rughe sulla fronte, che gli fanno acquistare caratteri iconografici salienti. La contrazione dei muscoli delle bozze frontali col relativo increspamento verticale alla base del naso, la sporgenza delle masse soprastanti alle cavità orbitali, la contrazione delle labbra denotano l'atto complesso e naturale di raccoglimento. Questo atteggiamento del volto è senza sforzo, perchè divenuto abito nell'uomo, e perciò l'occhio si mantiene sereno ed aperto in una giusta misura.

La barba corta e spessa è curata in guisa da lasciare intravvedere la modellatura sottostante del volto; i capelli invece sui padiglioni delle orecchie e dietro di questi, formano piccole ciocche sovrapposte l'una all'altra, le quali hanno tutte un andamento ondulato, che si irradia dal vertice del capo. Questa disposizione dei capelli, artificiale di certo, rivela l'intenzione di coprire sulla fronte una calvizie già bene avviata; ma se si guarda la testa di profilo, le ciocche della regione temporale e segnatamente i capelli dietro all'orecchio hanno una curva e un andamento tale, da suscitare il dubbio, che quei capelli sieno posticci (positi capilli). Per quanto si possa concedere alle costumanze del tempo o a preferenze individuali in fatto di abbigliamento, pare troppo brusco il contrasto fra quelle chiome delle tempie e la sottostante barba: non è quindi

da escludere la ipotesi, che la calvizie di quest'uomo sia molto abilmente simulata da una parrucca finissima, come quella dello pseudomante Alessandro (Luc., *Alex.*, 59) o dello imperatore Ottone (galericulum; Suet., *Otho*, 12). I testi classici e i monumenti a noi pervenuti, attestano a quale perfezione sieno arrivati gli antichi nel ricorrere a tali espedienti o per nascondere un difetto naturale o per affettazione di eleganza o per alterare le caratteristiche individuali.

In questa opera d'arte lo sforzo di ritrarre anche i minimi particolari del soggetto è favorito da larghe risorse di tecnica. Nelle guance, nella fronte, nel punto in cui l'orecchio s'innesta con la faccia v'è uno studio anatomico accurato; l'orecchio con il lobulo poco sviluppato, la poca rotondità delle labbra rientrate e contratte, il profilo del naso, la cera, che è quasi un cipiglio, sono caratteri individuali, che escludono qualsiasi intenzione di alterare menomamente la verità, di attenuare qualche difetto [3]. Tutto questo è raggiunto a traverso una tecnica perfezionata nel rendere le sporgenze delle piccole masse della barba, nell'uso di un trapano a punta sottile e di uno scalpello a taglio breve, sapientemente usato per rigare le ciocche dei capelli, curve e ricciute e per arrotondarle fino a dare l'illusione che sieno staccate dal fondo.

Questa raffinatezza di lavoro, questa ricerca della perfezione sono proprie della scultura nel periodo antoniniano; ed infatti questa testa ci richiama alla mente i ritratti di Adriano e di Antonino Pio, la testa ritenuta di Remetalce, i rilievi della colonna di Antonino Pio.

La fattura dei capelli a riccioli molto rilevati, tenuto conto della chioma giovanile più folta, è quella medesima della testa di Antinoo del Museo di Napoli. Pur tuttavia qualche particolare della tecnica contrasta con la ricerca della precisione e scopre difetti di una decadenza incipiente, che troviamo in altre sculture dello stesso tempo. Varie ciocchette di capelli sono percorse da solchi longitudinali, che dovrebbero regolarmente terminare a punta, e si arrotondano invece all'estremo della ciocca, perchè l'artista non curò di fare scomparire in quel punto le tracce del foro praticatovi col trapano. Lo stesso particolare osserviamo nel busto di Commodo giovane del Campidoglio (Delbrück, *Antike Portraits*, tav. 18 e 19) e in molti altri ritratti del periodo degli Antonini, nei quali l'abitudine di lasciare le tracce del trapano agli estremi dei solchi nei capelli si manifesta, fino a diventare più tardi un segno palese di decadenza della scultura. Anche la bella testa di Antinoo del Museo Capitolino non è immune da questo lieve difetto (Reinach, *Têtes antiques*, tav. 210).

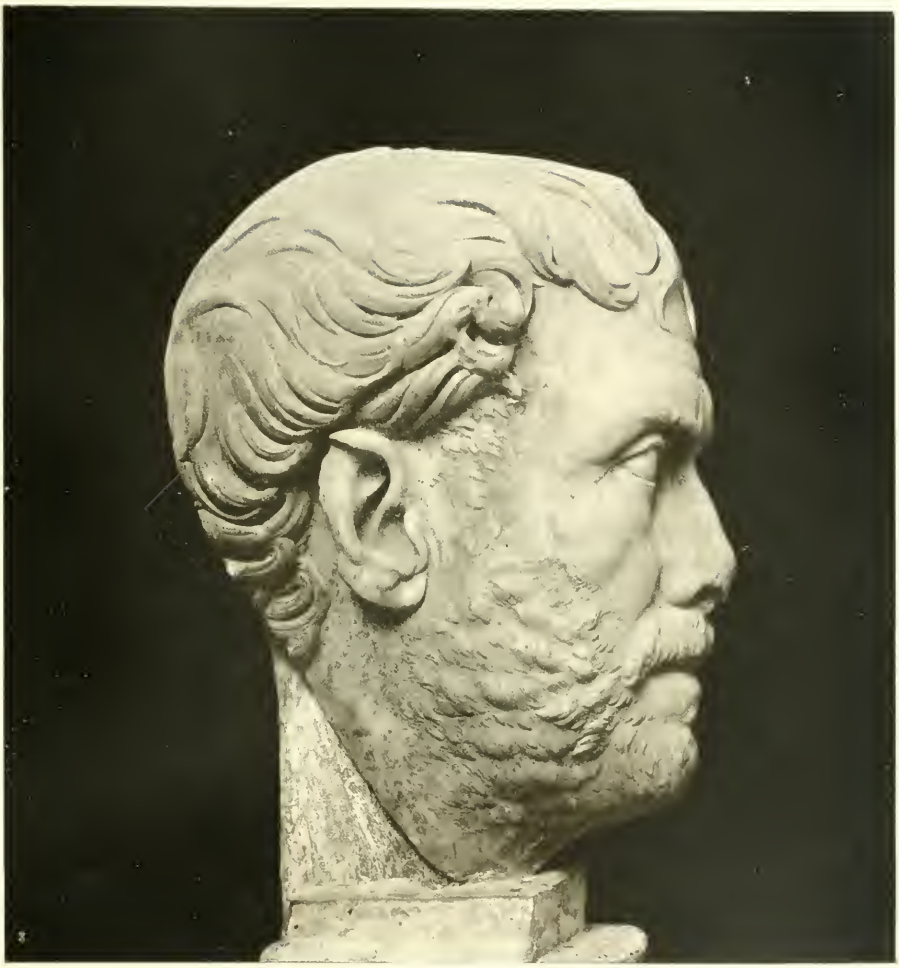
Riguardo al trattamento dell'occhio, osservo che esso è ben modellato; l'iride e la pupilla sono appena accennate con lo scalpello, giusta la convenzione artistica del tempo; ma l'angolo interno di esso, dove s'inizia il canale lagrimale, riesce in un solco troppo allungato. Un simile solco vedesi nell'occhio del Remetalce e dell'Adriano del Vaticano (Delbrück, *Op. c.*, tav. 13 e 16). Sono peculiarità coteste, sono piccole mende, che non si debbono ascrivere a carico dell'artista, ma che denotano un'abitudine invalsa nelle scuole del tempo, e che preludono ad una decadenza dell'arte.

Ciò non pertanto nella sua fredda verità,

ARTE ROMANA DEL II SEC. D. C.: RITRATTO VIRILE
PALERMO, MUSEO NAZIONALE.

nella sua ricercata precisione questo ritratto rivaleggia coi migliori busti di Adriano, di Antonino Pio, di Commodo, di L. Vero, di Elio Antonino, ed è un magnifico saggio di quella scultura romana, che nel rinascimento del secolo II d. C. fu veramente sovrana quando modellò il ritratto.

E. GABRICI.



ARTE ROMANA DEL II SEC. D. C. RITRATTO VIRILE
PALERMO, MUSEO NAZIONALE.

(1) ROMANO, *Antichità termitane* 1838 p. 126; FAZELLO, *De reb. sic.*, Dec. I, lib. 9, cap. 1.

(2) L'altezza dal sommo del capo allo estremo inferiore del manto che lo ricopre è di mm. 375; il pezzo sporgente di sotto è lungo cm. 10. Restauri: naso, labbro superiore a destra e labbro inferiore nella sola sporgenza, orlo anteriore del manto, calotta, qualche particolare dei capelli e qualche tratto dell'infula, parte del sopracciglio sinistro, piccola parte dell'occhio sinistro.

I restauri sono stati eseguiti con molta abilità dal Signor Francesco Ciaccio, restauratore del Museo Nazionale di Palermo.

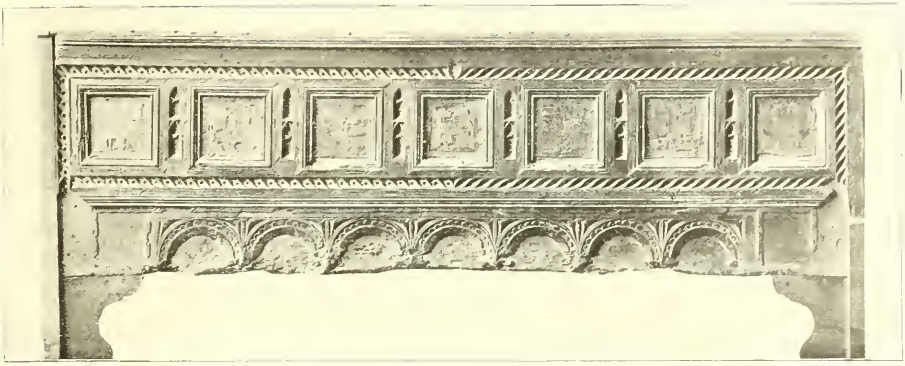
(3) Il realismo di questa scultura mi distoglie dal ritenere che possa essere lavoro ellenistico.

L'ANNUNCIAZIONE: SCUOLA CREMONESE DEL PRINCIPIO DEL SEC. XVI - MILANO, RACCOLTA GUSSALLI.

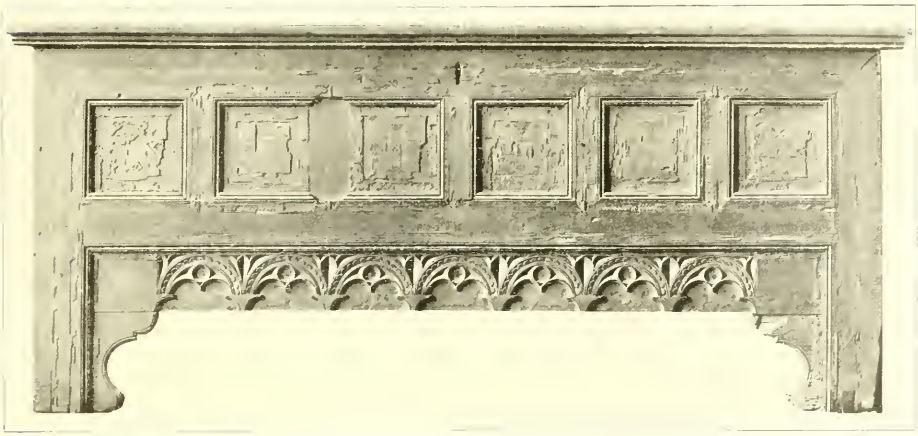
MOBILI LOMBARDI DEL QUATTROCENTO NEI MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO DI MILANO.

Chi abbia osservato le decorazioni scultoree delle basiliche pavesi ed abbia posto mente, poi, a quelle del Sant'Ambrogio di Milano ed ai frammenti della chiesa di Santa Maria d'Aurona – radunati nel Castello Sforzesco – che, prima o dopo alla basilica ambrosiana si riattacca, non può non aver provato l'impressione di trovarsi dinanzi a pietra lavorata con la tecnica dell'intagliatore in legno, a scalpello da taglio percosso con la mazzola di bosso. Lo stesso materiale usato – arenaria dolce o pietra delle cave d'Angera, molle appena tratta dal monte – induce al convincimento che, nella naturale evoluzione dell'arte, gradualmente si sia passati, nella decorazione degli edifici, dal legno alla pietra, anche nella faticosa rinascita maturata dall'VIII al XII secolo.

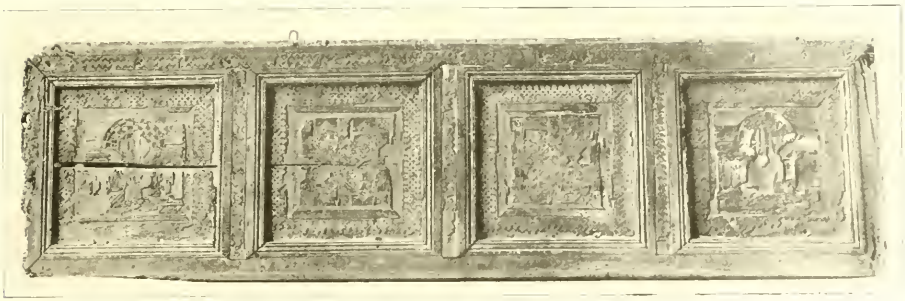
Un fatto è certo, intanto, e cioè che dall'età di Liutprando al 1033 il Monastero di San Pietro in Ciel d'oro, a Pavia, aveva in soggezione i maestri di legname, "carpentari", della valle d'Antelamo. È questa la valle donde scesero nel XII secolo in Liguria e nell'Emilia i marmorari industri gareggianti con i maestri da Campione nell'arte dello scalpello e del costruire. C'è bisogno di ricordare che a Milano, forse più che altrove, materia precipua delle costruzioni dell'alto medio evo fu il legno? Che Galvano Fiamma ricorda come nel 1104 un incendio distruggesse per la sedicesima volta la città? "*Fuit destructio istius ciritatis XVI*". Che fu perciò proibito che nessuno avesse ad accendere il fuoco, quando soffiasse il vento? "*Statutum fuit quod nullus accenderet ignem*



CASSONE A TARSIA ED INTAGLIO DEL SEC. XV PROVENIENTE DAL COMASCO - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.



CASSONE A TARSIA ED INTAGLIO DEL SEC. XV PROVENIENTE DAL COMASCO - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO

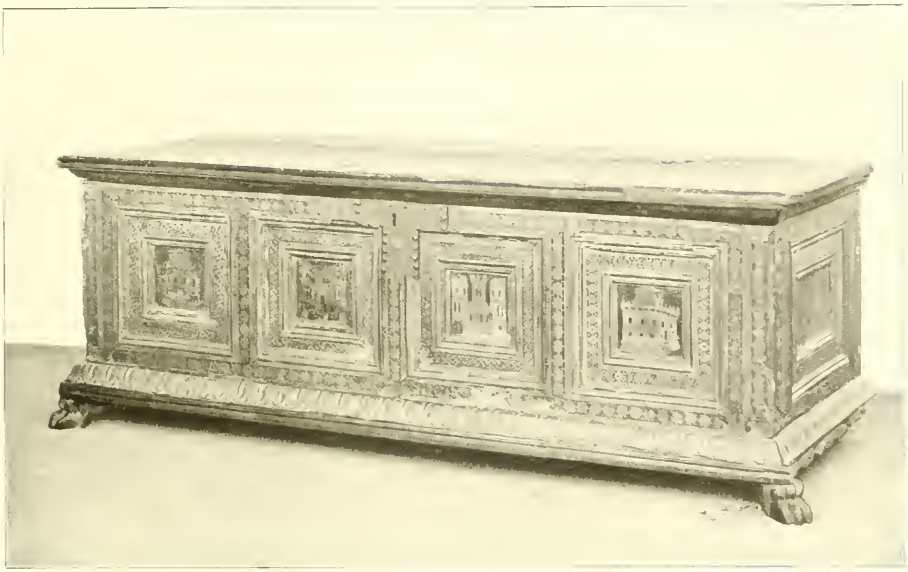


FRONTALE DI CASSONE LOMBARDO A TARSIA DEL SEC. XV MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO

CASSONE LOMBARDO DECORATO A TARSIA SU FONDO DI RADICA - FINE DEL SEC. XV - PRINCIPIO DEL XVI - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

in domo flante vento". Per meglio intendere questo divieto, che valse fino ad un certo punto a difendere la città, inquantochè subito nel seguente anno ed in anni successivi Milano sofferse incendi parziali gravissimi – non sarà male aver presente l'affermazione di Galvano Fiamma: non esservi camini nelle case di Milano al tempo dell'imperatore Federico II, e cioè nella prima metà del sec. XIII: e quella del Musso, donde appare che nessun camino v'era a Piacenza prima del 1320.

Comunque, pur ritenendo che l'arte dell'intaglio in legno per lunghi secoli sia stata attivissima, nessun frammento ci resta nè di decorazione nè di mobile anteriore al XIV secolo: all'infuori del mobile di Terracina, romanico, che non entra nella zona da noi studiata. Se si voglia approssimativamente rendersi conto, per i secoli "bassi" del come potessero essere ornate e case e suppellettili, bisogna, sopratutto, riguardare le decorazioni architettoniche e gli avori dall'età longobarda all'era comunale, e diffidare della fantasia, ottima ancella per lo scenografo, ma pazza di casa per lo studioso. In fatto di mobili – dal trecento al cinquecento, ed anche dopo – è certo più facile lanciar là un bell'aggettivo italico: "toscano" "umbro" "ferrarese" "veneto" "lombardo", che non rendere ragione vera di siffatte attribuzioni. Non ancora si è cominciato a fissare i punti di riferimento per una topografia del mobilio nostro, partendo da quei



CASSONE LOMBARDO DEL SEC. XV A TARSIA ED INTAGLIO
MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

dati di fatto possibili a raccogliersi ed a coordinarsi, oggi.

Il Bode, uno dei più sicuri conoscitori della nostra arte dal trecento al cinquecento, in quel suo volumetto sui mobili corre via con espressioni generiche sull'arredamento della casa lombarda; il Malaguzzi Valeri, che più d'ogni altro ha raccolto dati e monumenti quattrocenteschi e li ha riguardati con diligenza, non ha potuto concluder molto; e il più recente trattatista del mobilio italiano, William Odom, benemerito dei nostri studi per la ricchezza degli esemplari studiati in ogni parte del mondo, anch'egli riesce a dimostrare come un'opera di sintesi in siffatta materia sia impresa più audace che d'esito sicuro. Occorrerebbe che l'esempio dato da Attilio Schiapparelli col suo magnifico libro "La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV", avesse avuto più largo seguito. Ma chi ha il coraggio di sacrificar parecchi lustri di lavoro per l'unico compenso d'esser ignoto in Italia, o quasi?

Tra i dati di fatto presi per base delle attribuzioni che seguono è, in primo luogo, la provenienza, che mi consta per prova diretta o per asserzione di persone degne di fede. E particolarmente mi è caro ricordar qui il compianto Carlo Ermes Visconti, creatore del Museo municipale di Milano, ch'ebbe dottrina, amore ed esperienza, rifuggenti da ogni rumorosa esteriorità, nonchè – un altro morto nobilissimo! – Achille Cantoni. E, dietro ad essi, quel Luigi Mora, singolare artefice, da cui fu acqui-

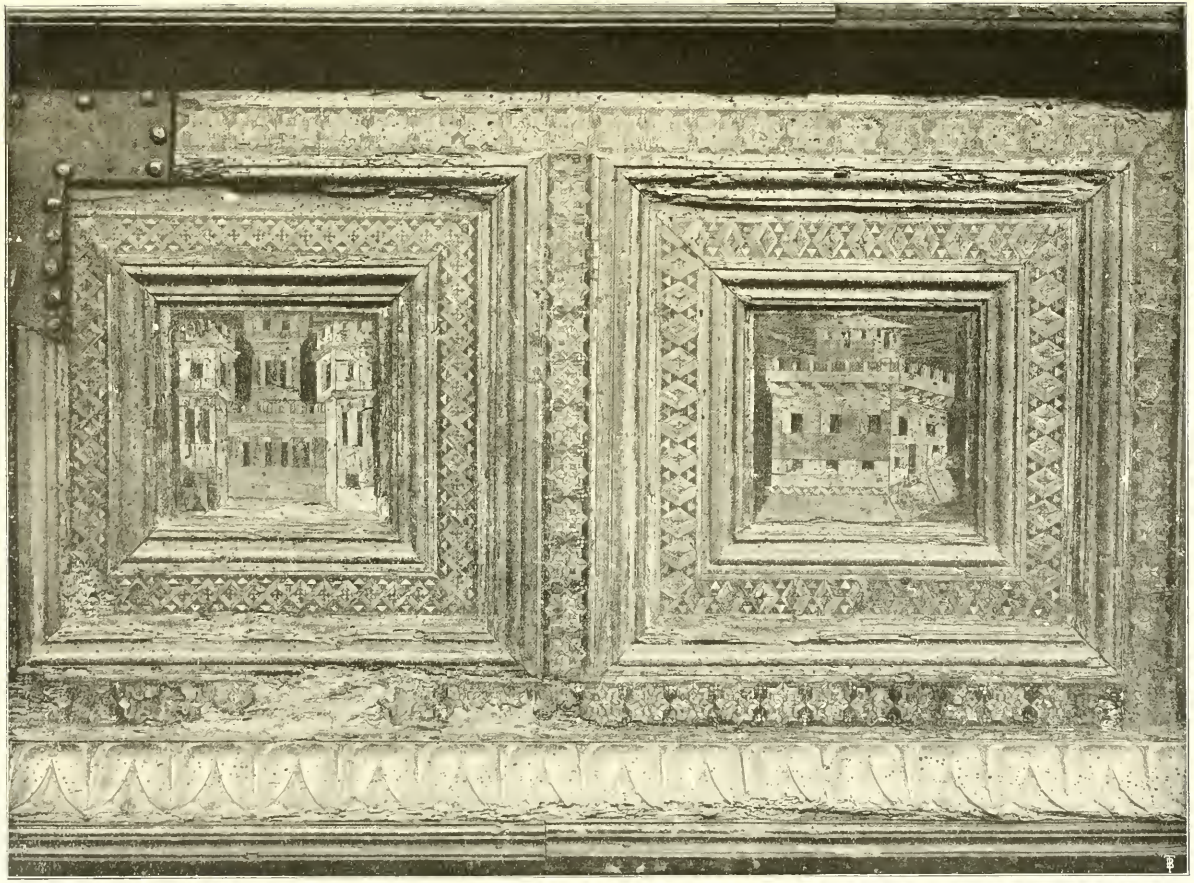
stata la nota raccolta per i musei del Castello Sforzesco, il quale, se ha sulla coscienza le più mirabolanti "invenzioni" di mobili antichi, messi insieme con raccostamenti tali da ingannare la gente più scaltrita, aveva però memoria onesta e sicura – a prova e contro prova – delle località e delle circostanze di ritrovamento degli oggetti genuini, ch'erano passati, ormai, in proprietà del Comune di Milano.

In secondo luogo, il confronto coi mobili chiesastici locali e con mobili trovati ancora in posto in vecchi cascinali lombardi, e con quelli da raccoglitori cauti ed esperti rinvenuti in posto nelle località d'origine, è stato filo conduttore nelle indagini e argomento per le nostre affermazioni. Inoltre, ma fino ad un certo punto, mi sono avvalso dei confronti con i mobili raffigurati in miniature e dipinti: con cautela, perchè anche i pittori più veristi si sono sempre avvalsi della "acqua potestas" di modificare a loro talento dettagli d'ambiente, o per opportunità di composizione o per maggior piacevolezza di colori e di forme.

I falegnami milanesi, nel 1459, appaiono costituiti in sodalizio, nella "Schola magistrorum a lignamine Sancti Joseph Mediolani". Con ogni probabilità lo statuto in quell'anno sottoposto a Francesco Sforza rimetteva a nuovo vecchie norme, già in vigore sotto la dinastia viscontea, e fors'anche parecchie ne sopprimeva come antiquate. Ma chi vi cercasse regole dell'arte resterebbe deluso, mirando lo statuto – come tutti gli altri statuti d'associazioni locali – solo a definire i rapporti corporativi tra i maestri, a limitare il numero di essi, a consolidare il privilegio dei padroni e gli obblighi dei garzoni, a cercar di sottrarre alla giurisdizione dei Vicari di provvisione le loro liti con l'attribuire al Priore della Confraternita ogni potestà nelle questioni di mestiere, anche in confronto dei terzi. Con ogni probabilità, il silenzio in fatto di norme di lavorazione e di materiali, è segno di una libertà larga, non contesa da troppo grette prammatiche sul lusso, come avveniva altrove. Nella corporazione vivevano accanto intarsiatori, intagliatori, tornitori, i quali, tuttavia, nei contratti ci tenevano a precisare la loro abilità particolare, sicchè l'uno amerà segnarsi "magister ab intaliis" l'altro "magister ad tornienda lignamina" anzichè, come facevano i più modesti, semplicemente "magister a lignamine".

Se l'opera a tarsia si sia svolta da una tradizione anche locale, nel Rinascimento, o sia piuttosto dovuta ad importazione veneta e fiorentina, non saprei dire. Certo è che fino a tutto il periodo visconteo prevalse l'intaglio e la tarsia fu in seguito preminente: a disegno geometrico, prima, con qualche stilizzazione di fiori e d'alberi, quindi a disegno prospettico, ed infine a figure d'uomini e a storie.

Dalla tarsia si svolse la finta tarsia, dipinta, probabilmente per la maggior agilità di movimento ch'essa consentiva al disegno, per la maggior prontezza di esecuzione e per il minor costo. Quest'ultimo pregio fu, forse, quello che mantenne in vita fino al principio del settecento la consuetudine di ornare i mobili, e specialmente le sedie, con fregi dipinti. Che se durante il periodo di preponderanza del gusto francese, a ricco intaglio messo tutto ad oro, parve scomparire la parsimoniosa tradizione, noi



DETTAGLIO DEL PRECEDENTE

la vedremo rifiorire d'un tratto alla fine del periodo teresiano, allorquando Milano in particolar modo fu preso dalla mania dei mobili a tarsia sul gusto dei Maggiolini: noi vediamo, allora, riapparire tavoli e cassettoni in cui la tarsia è simulata a pennello, con molta finezza d'esecuzione. Ma, ciò che è più singolare, alla fine del quattrocento per adornare i mobili della più modesta clientela, vediamo usata la carta impressa a tarsia, a due colori, su fondo bianco.

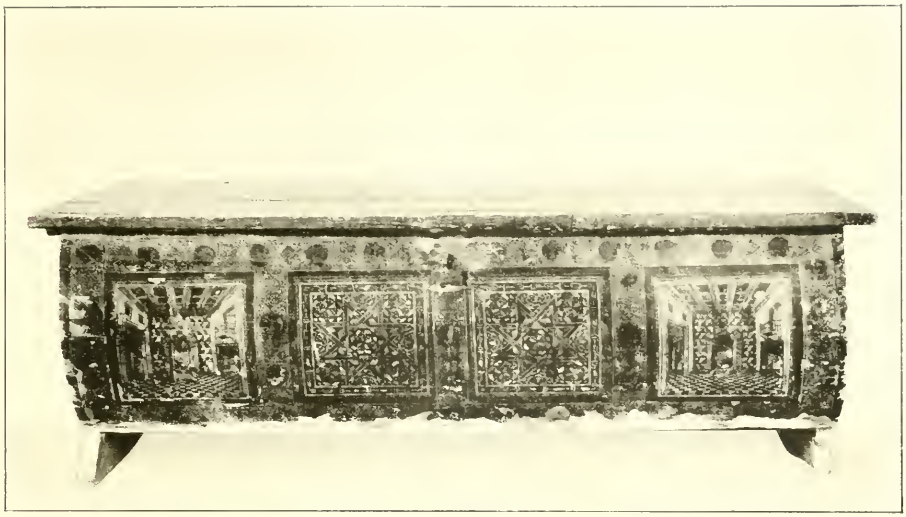
L'arte dell'intaglio rientra sovrana nella decorazione del mobilio nella prima metà del cinquecento. Entrano in scena gli armadi, le tavole, le guardarobe di grandi dimensioni, che nell'ambiente domestico non s'erano ancor viste. L'architettura del mobile, che solo nelle sagrestie aveva ubbidito alla volontà organica dell'architetto del tempio, diventa disciplina per il maestro falegname, che per lo innanzi aduggiava nella tradizione del mestiere, in ristretto campo, ubbidendo alla sola forma ed ai limiti dell'ambiente interno, senza tendere a legarsi più intimamente con esso.

Gli inventari di case quattrocentesche finora pubblicati mostrano subito un fatto caratteristico: i mobili erano scarsi e poco variati. Letti, tavoli, qualche armadio, sedie, panche, cassoni e cofani, questi sì, in gran quantità e per ogni dove. Così nella casa del mercante, del notaio, del medico, come nel palazzo del principe. V'era invece sparpagliata, in modo inatteso, una infinità d'arredi ornamentali e d'uso, che arricchivano e riempivano ogni parete ed ogni angolo della casa.

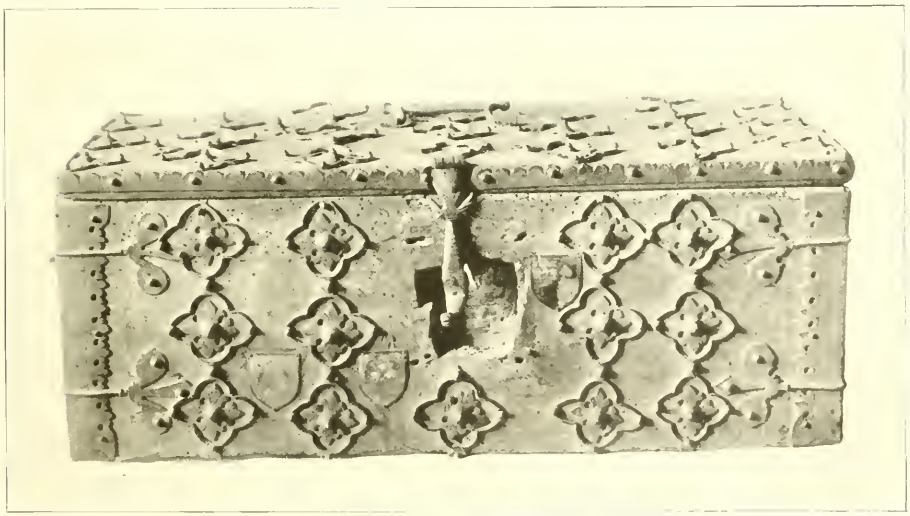
Letti lombardi del quattrocento non ne conosco: bisogna accontentarsi di vederli in qualche miniatura – da un codice ebraico d'Avicenna, della Università di Bologna, il Toesca ha tratto la figurazione di due stanzette da letto lombarde, e più tipica, un'altra è raffigurata nella Storia del Nuovo Testamento, della Biblioteca di Torino, riprodotta dal Malaguzzi – e in qualche quadro, fra cui il più caratteristico è senza dubbio il frammento di predella con l'*Annunciazione* della raccolta dell'ing. Emilio Gussalli (*pag. 482*).

È vero che questo dipinto è cremonese e del principio del cinquecento, ma rievocando, nel complesso, un interno arcaico e provinciale rende, abbastanza da vicino, il tipo di una camera di famiglia agiata del quattrocento.

Il letto è della foggia più comunemente usata: due panche, o due bassi cavalletti, su cui poggiano delle tavole, e sopra una coperta drappeggiata in modo da nascondere la scheletratura lineare e il materasso. Letti siffatti figurano in quadri trecenteschi toscani e in miniature francesi dello stesso tempo. Poggia su un gradino di legno, apparente. Accanto al letto non c'è inginocchiatoio, che era piuttosto un mobile da chiesa che non da camera. Tuttavia le Madonne nell'Annunciazione figurano quasi sempre in preghiera all'inginocchiatoio, e un inginocchiatoio appare in cotal scena frescata nel 1474 proprio nel Castello Sforzesco. A pregare, mattina e sera secondo l'uso, doveva esser costume di piegar le ginocchia sulla predella del letto: le massaie, in campagna, fanno ancor oggi recitare le orazioni ai figli appiè del letto. Dall'alto pende un baldacchino, aperto, ma che era fatto per ravvolgersi tutt'attorno. In uso



CASSONE MILANESE DECORATO CON SILOGRAFIE POLICROMATE FINE DEL SEC. XV. - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.



CASSETTA MILANESE DECORATA A FERRI QUADRILOBATI, DEL SEC. XV - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

primamente per tener al riparo dal freddo i genitori, e fors'anche per proteggerli dagli sguardi indiscreti dei bambini che dormivano d'accanto, divenne poi apparato di lusso, e finì per scomparire dalle case delle famiglie agiate, dove era pur consueto.

Un cassone col dossale – a cassapanca – è appoggiato alla parete sotto la finestra, nella figurazione che ci interessa. Sopra vi poggiano tre cuscini di velluto. Una licenza del pittore è forse, nella vetrata a rombi della finestra. Le impannate – il nome è del tempo – di tela oleata erano ancora alle finestre dell'appartamento ducale ai tempi di Galeazzo Maria Sforza! Avevan nome, a Milano, "stamigne". Di cassoni quattrocenteschi col dossale non ne conosco, all'infuori di quelli del castello di Torrechiara nel Parmense, che possano arieggiare ad un tipo lombardo.

Continuando la rassegna della camera, quasi davanti al letto troviamo un cassone: il mobile domestico quattrocentesco per eccellenza. Semplicissimo, con due specchiature sul frontale e due piedi lisci, che non sporgono, per tenerlo sollevato da terra. Nei vecchi cascinali del cremonese, se ne vedono tuttavia ai dì nostri, appoggiati al letto, per conservar la biancheria dotale di buon lino filato in casa, come al tempo antico.

Ma, per fortuna, a questo punto possiamo cominciare a lasciar inventari e figure e veder da presso esemplari superstiti, indiscutibili, di cassoni lombardi, e persino milanesi.

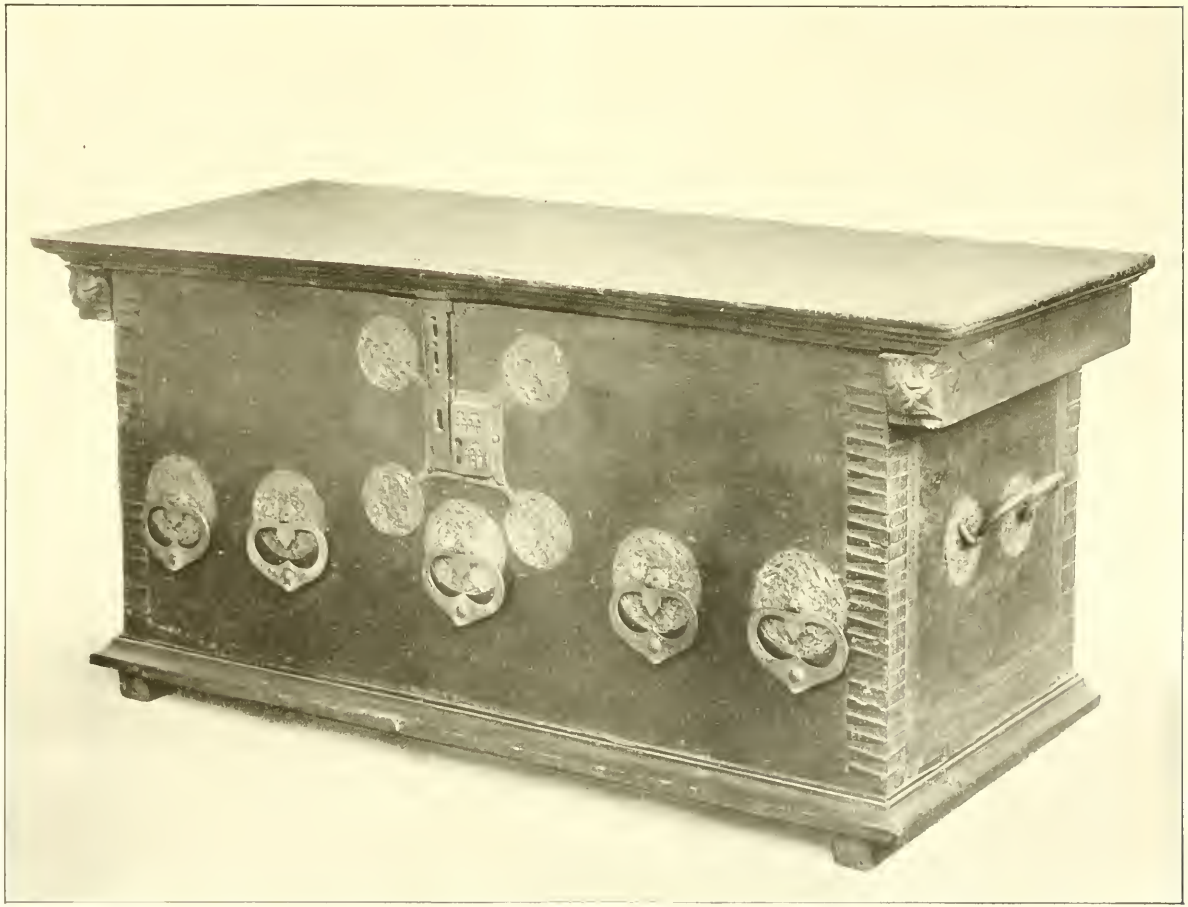
Due cassoni ad intaglio e tarsia, provenienti dal territorio comasco assommano in sè le caratteristiche dell'età di transizione. L'intaglio gotico, ond'erano tutti fioriti i mobili del trecento e del primo quattrocento, qui s'indugia ancora a svelti re la massa con la grazia fresca degli archetti leggiadri; le formelle intarsiate sono tenute in piccole proporzioni, affinchè le frequenti modanature di contorno anch'esse giovino al movimento della decorazione, così come gli alti piedi sono studiati per mantenere snello tutto l'organismo del mobile *(pag. 183)*.

Più tardo è il frontale di cassone pure intarsiato, a quattro specchi. La funzione decorativa dell'assieme è, qui, tutta affidata al giuoco dei rabeschi, che girano attorno agli orli del cassone e a quelli che racchiudono le prospettive e i complicati fregi delle specchiature (*pag. 183*).

Nei cassoni la divisione della tarsia in quattro scomparti sembra un canone dell'arte per il falegname lombardo della seconda metà del quattrocento: date le proporzioni del mobile, la divisione in tre scomparti sarebbe stata meno armonica, e la composizione delle tarsie avrebbe dovuto avere uno sviluppo nel senso della larghezza, in disarmonia, quindi, con i motivi di decorazione consuetudinari, a masse serrate.

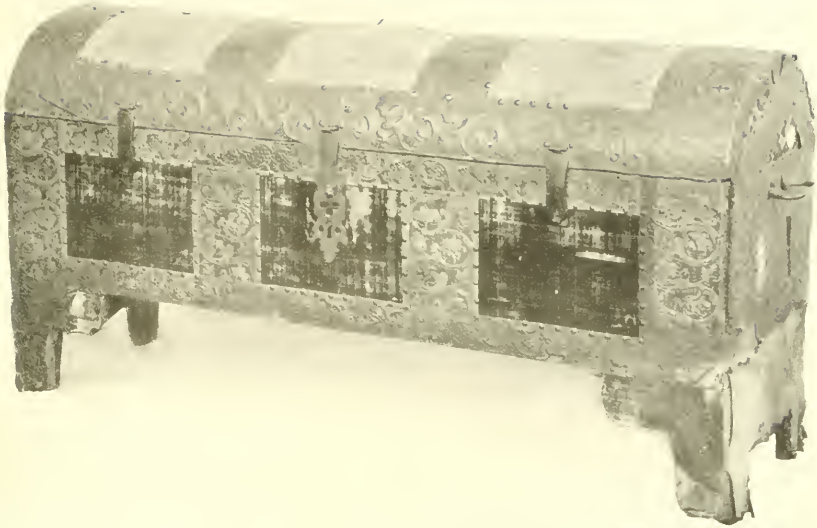
Il cassone con le formelle "a torri" è coevo (*pagg. 185-186*) al frontale di cui abbiamo detto sopra, e ci mostra nel sobrio intaglio del basamento che siamo già nel fiore della Rinascenza. I piedi ad artiglio sono rifatti, ma penso che siano stati riprodotti sulla base di qualche avanzo, ancora in essere allorquando il cassone entrò nelle raccolte.

Ho accennato all'uso della tarsia finta in silografia, nei mobili. L'esempio più curioso è, senza dubbio, quello del cassone (*pag. 189*) dei Musei del Castello Sforzesco che proviene da un cascinale del milanese.

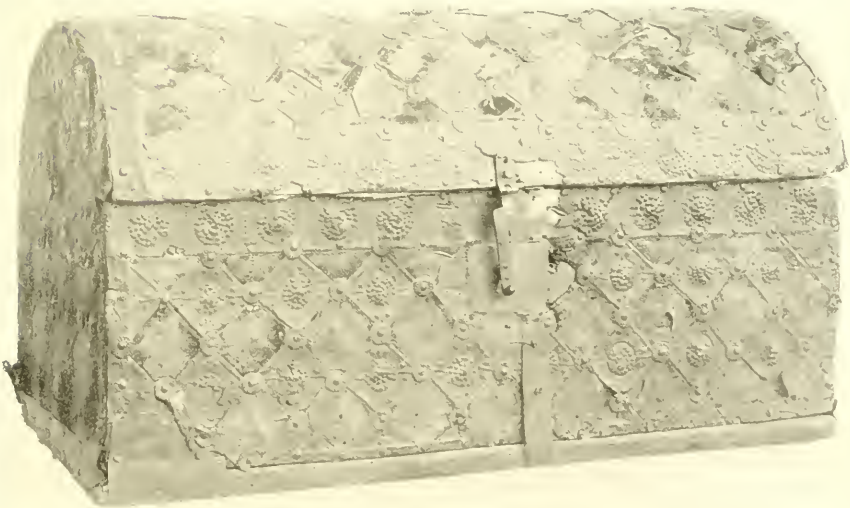


CASSONE LOMBARDO DEL SEC. XV-XVI, DECORATO CON FERRI BATTUTI E CESELLATI - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO

IL CASSONE PRECEDENTE APERTO.



CASSONE LOMBARDO A COMPARTI RICOPERTI DI VELLUTO ROSSO E CONTORNATI DA LAMINE DI FERRO INCISO A BULINO - SEC. XV E XVI - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

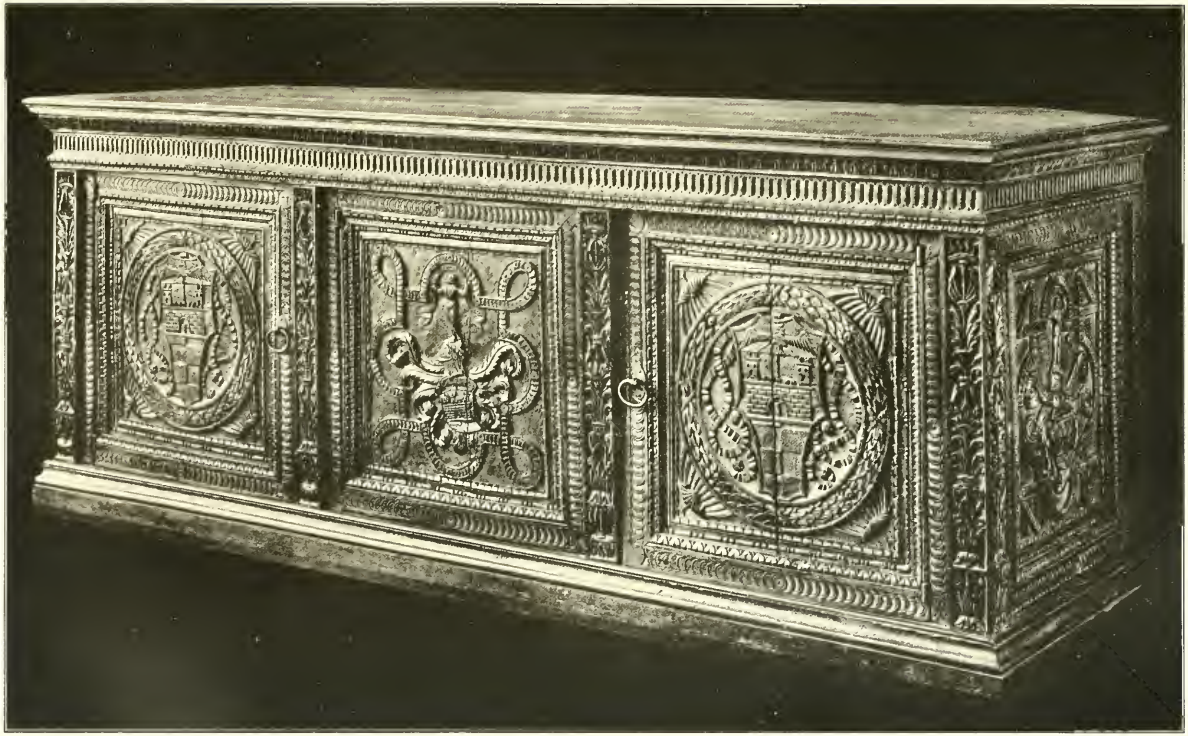


CASSETTA LOMBARDA COPERTA E DECORATA A ROMBI DI PELLE ZIGRINATA E BULLETTE - SEC. XV - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO

MADIA PROVENIENTE DALLA VALTELLINA, TIPO DEL SEC. XV.
MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

Fregi dipinti su carta sono stati ritrovati nei frammenti del soffitto del Banco Mediceo a Milano; la sedia dell'arciprete di Sesto Calende – in casa Bagatti – oltre che ad intagli ed a fregi dipinti è decorata anche con carta silografata a colori; qualche tavoletta per soffitto mi è parsa colorata a mano su carta dove in silografia era impresso il contorno della figura. In un soffitto di casa Borromeo un esile fregio come di carta dipinta riquadra le formelle dei cassettoni. L'uso di una decorazione così tipica – svoltasi in Lombardia? importata? e da dove? – dovette scomparir presto. Ricompare d'un tratto alla metà del settecento, a Venezia, quando al nobile spiantato ed al mercante parsimonioso il falegname pensò bene di dare il mobile appariscente a buon mercato, sostituendo alle macchiette dipinte le figurine stampate e colorate, messe su con un po' di colla.

Se non è proprio quattrocentesco, è da ritenere non passi oltre il primo decennio del cinquecento il cassone (*pag. 485*), che ricorda il basamento della facciata di San Satiro a Milano, nel frontale a due specchi racchiusi fra tre pilastri, in cui predomina l'elemento architettonico sulla decorazione e la stessa radica ond'è impiallacciato sembra messa lì ad imitare le chiaz-



PARTE INFERIORE DI MOBILE LOMBARDO DEL SEC. XV PROVENIENTE DA UN ORATORIO DI REDECESIO - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

CAPPELLINAIO (?) DELLA FINE DEL SEC. XV PROVENIENTE DA BERGAMO - MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

ze e le venature del marmo. L'intaglio s'è rifugiato in uno stretto spazio dei piedi, dove ripete con arcaismo spontaneo il tipo del vaso stilizzato. Non m'arrischio a dirlo proprio milanese, nonostante l'evidente richiamo ad un monumento locale, ma lombardo è certamente, perchè nel cremonese n'ho visti dello stesso tipo, impostati però con minor solidità di aggetti.

Di cassoni lombardi dipinti, il Museo del Castello Sforzesco non ne ha, all'infuori del noto frammento col corteo sforzesco. Due se ne sono trovati, è vero, in Lombardia, ma non sembrano di scuola locale. L'uno, echeggiante la maniera pisanellesca, potrebbe esser ritenuto nostro, se non ostassero, a parer mio, la ripartizione in tre campi e un ricco giuoco di decorazioni a pastiglia – in gran parte scomparse – che fanno pensare all'arte veneta. L'altro sembra dipinto da un artista dell'Italia centrale: un "pictor coffanorum" rusticano, beninteso.

Con ogni probabilità milanese perchè trovato in un cascinale vicino alla città, è il piccolo forziere racchiuso in una maglia di piccoli quadrilobili di ferro battuto, che serviva certamente a conservare denari: ed è del più schietto quattrocento.

È lombardo, invece, il grande cofano decorato con placche di ferro traforato che qui riproduciamo (*pagg. 191 - 192*). Certo è che se ne trovano in ogni parte dell'Italia, o, per lo meno, fin nell'Italia centrale. Ma ricordando, non foss'altro, che a Milano e a Brescia fiorì l'arte di lavorare il ferro più che in ogni parte d'Italia per tutto il quattrocento, non sarebbe lecito dubitare sia mancato nell'alta Italia, almeno, una lavorazione che unisse il ferro traforato al legno intarsiato. Vero è che il Bode, nell'illustrare un cassone analogo, ch'egli attribuisce alle Marche, pensa a derivazioni tedesche o francesi, mentre l'esemplare da lui riprodotto ha le maniglie decorative più

SEDILI CREMONESI DEI SECOLI XVI E XVII CHE RICORDANO TIPI PIÙ ARCAICI – MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO

che mai vicine al tipo creato dal serraturaio lombardo, il tipo che diremo "a cuore", facile a trovarsi in ogni chiavistello dei vecchi casinali.

Il ferro, in questo e negli altri cassoni simili è lavorato a traforo, ricamato quasi, con una morbidezza tale che sembra stagno.

Si trovano ancor oggi in Valtellina, ma mi fu assicurato che se ne rinvennero anche nella bassa Lombardia, dei forzieri nuziali dove il ferro entra come elemento precipuo della decorazione.

In un altro di questi cassoni (*pag. 193*), il ferro, lavorato a sbalzo su motivi romanici ancora, è disposto a fascie che riquadrano in tre campi su fondo di velluto rosso il coperchio e il frontale. In un altro – che non si riproduce quì perchè rifatto dal restauro – s'alternano file di quadratelli – disposti a rombo – di lastra sbalzata con file analoghe di pelle impressa a fiammanti rossi. Questi mobili sono di tipo quattrocentesco, ma probabilmente si dovette farne anche molto più tardi, perchè n'ho visti con disegni analoghi, interpretati a casaccio.

Come esempio di cofani adorni di pelle – ricordati negli inventari – riproduciamo (*pag. 193*) una piccola cassetta per minuta biancheria femminile, decorata a rombi di cuoio bulinato alternati con rombi zigrinati, tenuti assieme da borchiette di ferro sbalzato. È rozza, ma rispecchia un tipo con ogni probabilità quattrocentesco e lombardo.

Torniamo alla cameretta della nostra Madonnina cremonese.

Quel leggiadro mobile accanto al letto, che a tutta prima potrebbe sembrare un lettuccio, è in realtà una credenza, con distesa sopra una tovaglia.

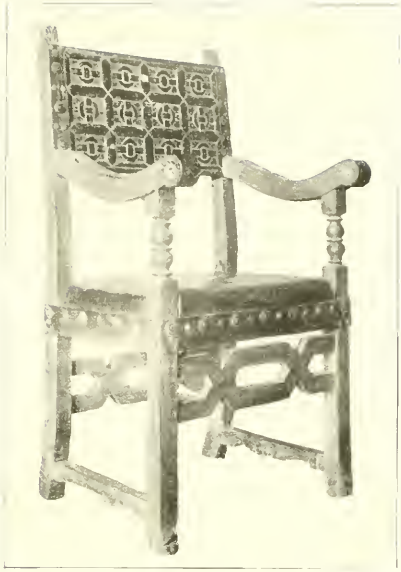
SEDIA E SEDIA A BRACCIUOLI DEL SEC. XVI DI TIPO ARCAICO.
MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

Gotica la struttura, gotici gli ornati: ciò che dimostrerebbe una volta di più la persistenza di forme sorpassate, negli arredi d'uso del Rinascimento, quando non ostasse il dubbio che l'artista, di proposito, per dar l'impressione dell'antico, abbia copiato un mobile di tempi ormai sorpassati all'età sua.

Non ho visto in nessuna raccolta una credenza lombarda di quel tipo, e nemmeno un altro mobile analogo che possa dirsi quattrocentesco.

Era una credenza d'apparato, per quanto non vi appaiano sopra nè maioliche nè argenti e nemmeno gli stagni più modesti, chè quelle da cucina dovevano essere molto più ampie, e, stando agli inventari, portavano sotto uno o due armadi.

Col nome d'armadi si designavano mobili diversissimi: da quello per tenervi dentro le armature a certi mobiletti pensili, del tipo della "soaza" veneta: di cui ho trovato esemplari tardi e disadorni, ancora ai dì nostri, nelle case rustiche del cremonese.



SEDIE A BRACCIUOLI DEL SEC. XVI DI TIPO ARCAICO.
MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO

Un modesto mobile di uso comune (*pag. 194*) in ogni casa è la madia quattrocentesca, come questa che viene dalla Valtellina. Ha una tenue decorazione goticizzante; è costruita ad incastri ed a pioli di legno. Se ne trovano ancora, ma son più tarde e connesse a colla e chiodi.

Ai primi del cinquecento Milano non aveva che pochissimi fornai di pane bianco, e maggior numero di quelli che facevano il pane di mistura: ancora fino a non molti anni fa, appena fuor dalla cerchia dei bastioni, si faceva in casa il pan di segale o quello di granoturco, e la madia era quindi un mobile indispensabile e comune.

Armadi – che s'usavan pure – da tener panni, o da libri non ne conosco che siano della Rinascenza lombarda: vero è che gli armadi della sacrestia delle Grazie a Milano e quelli della cattedrale di Cremona, giovano a dare la più superba impressione di quel che potessero essere gli arredi analoghi delle guardarobe di Corte e delle case patrizie.

Forse il grande mobile decorato a intaglio (*pag. 195*), con squisito senso di composizione, proveniente da un oratorio dei pressi di Milano, potrebbe essere la parte inferiore di un armadio domestico della fine del quattrocento; forse, dico, inquantochè anche gli armadi da sagrestia non portano eccessive tracce del loro uso sacro, nelle decorazioni, ostentando invece gli stemmi e le imprese del duca regnante o del proprietario.

S'usò l'attaccapanni nel quattrocento? In-

ventari fiorentini ricordano sovente il *cappellinajo*, altri senesi accennano a *coffani col cappucciajo*. Che s'appendessero i cappelli risulta, dunque; e pare anche che s'appendessero cappe e mantelli.

Il bel mobiletto *(pag. 496)* messo a colori ed oro, trovato a Bergamo, sembra a noi possa rappresentar bene il tipo del cappellinajo, non quello dell'attaccapanni, verso la fine del secolo XV: la esilità stessa dei pioli dimostra che non poteva servire che a reggere indumenti minuti e leggeri.

I cassoni servivano anche come sedili, ma quanta ricchezza e varietà di sedie ebbero i nostri maggiori! La scranna impagliata della predella Gussalli è la tipica sedia popolare da donna, ed è più bassa e più larga di quelle in uso per sedere a mensa. Per la prevalenza che ebbe durante molti anni nel Castello Sforzesco, Bartolomeo Gadio, cremonese, in stretto contatto con gli artisti della città sua, penso siano stati in uso a corte gli scanni a tre piedi di noce intagliato, noti in tutto il mondo come di provenienza cremonese.

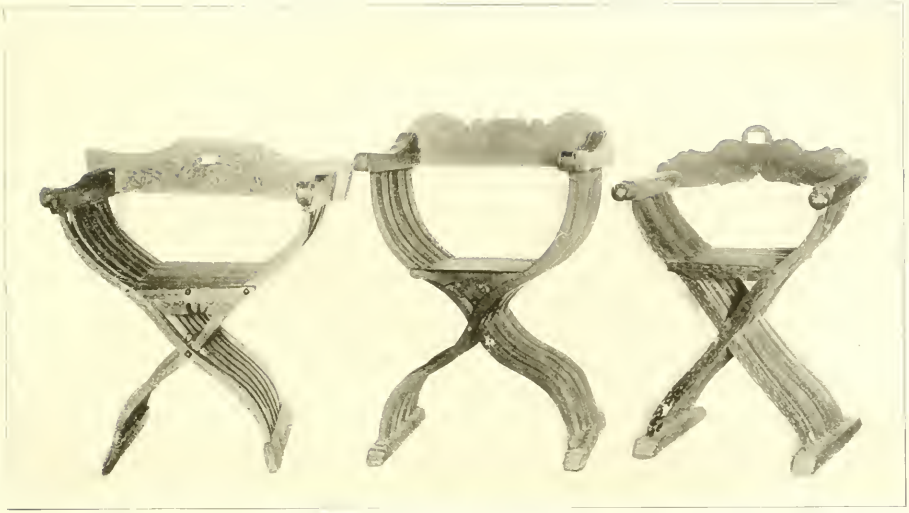
Quelli da noi riprodotti *(pag. 497)* sono certamente più tardi, del cinquecento ed anche del seicento, e d'arte paesana, ma si nota una persistenza di motivi arcaici tale da farci, senza sforzo, risalire ai tempi più lontani in cui prevalsero.

Le sedie a braccioli, snodate, che sogliono dirsi alla "fiorentina", mi sembra abbiano diritto di cittadinanza anche in Lombardia, come nel resto d'Italia, derivando dalla "sella" romana. Quelle che riproduciamo (*pag. 501*), infatti, vengono da masserie lombarde, al pari delle altre due a schienale, che anch'esse risalgono al secolo XV, e conservano un'eco lontana dell'intaglio gotico. Bellissime di forma sono le sedie che si vedono dipinte nell'affresco del gioco dei tarocchi in casa Borromeo della metà del quattrocento: però esemplari in legno che n'ho visti sono dei falsi recentissimi, anche se ostentano i sacramentali tarli e le mutilazioni più verosimili. Possiam pensare fossero sedie da giardino, chè in una miniatura del codice lombardo del Lancelot, raffigurante la morte della sorella di Perceval – alla Biblioteca nazionale di Parigi, riprodotta dal Toesca – v'è un sedile a parecchi posti, collocato all'aperto, del tipo della sedia del giuoco dei tarocchi di casa Borromeo. Le nobili donne volevano nelle loro stanze ben più lussuose e comode sedie. Una lettera di Bernardino Prosperi, ambasciatore estense a Milano, nel 1492, parla di sedie coperte di seta; "di quelle basse da dona coverte di corame" snodate con frangie di seta, braccinoli dipinti e dorati e dossali di cuojo; d'altre sedie pure da donna e basse, coperte di cuojo e con le frange di cuojo, e d'altre ancora "con la balzana" oltre che con le frange.

Sedie da donna e da uomo?

Vediamo, nel 1518, Isabella d'Este, insistere in una sua lettera perchè di otto sedie ch'essa ordina quattro siano da donna e quattro da uomo. In realtà, avevano più praticità che non i loro discendenti, quei nostri antichi: noi abbiamo dovuto inventare per le donne gli sgabelli da appoggiare i piedi, appunto per far servire anche per le donne le sedie fatte solo con la preoccupazione che fossero comode per gli uomini.

Le sedie coperte di pelle e con l'alto schienale, qui riprodotte (*pagg. 498-499*), risal-



SEDILI DEL TIPO "ALLA FIORENTINA" PROVENIENTI DAL CONTADO MILANESE
SEC. XV-XVI – MILANO, MUSEI DEL CASTELLO SFORZESCO.

gono piuttosto ai primi del cinquecento, e segnano la evoluzione progressiva del sedile curiale, solenne: e rievocano, in modo approssimativo, come il cuojo fosse lavorato e adattato all'uso.

Di tavoli quattrocenteschi non so additarne di perspicui che due soli, in effigie: quello dell'affresco del giuoco dei tarocchi, in casa Borromeo, con le gambe fisse, e l'altro del Cenacolo Vinciano, preparato con delle assi su quattro cavalletti.

La conclusione di questa nostra rassegna è breve e chiara: del mobilio domestico lombardo nel quattrocento poco si sa e meno ancora resta di quel che pure gli inventari ricordano.

Pensare sul serio alla creazione, come si dice, di "ambienti" sarebbe, per lo meno, prematuro. Quel che è invece necessario far presto, col solo desiderio di dire quel che si può dire, guardando i monumenti, non facendo letteratura, mi sembra lo studio dei gruppi regionali del mobilio, per arrivare, se si arriverà, alla topografia del mobile italiano, così famoso e così mal noto.

CARLO VICENZI.

A. M. VASSALLO E LA PITTURA D'ANIMALI NEI PRIMI DEL '600 A GENOVA.

Alla Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento di Palazzo Pitti, chiusa nel novembre scorso, il Castiglione figurava come l'unico pittore di animali e di quadri di genere della Liguria. Mancava attorno a questa forte personalità, il gruppo degli artisti minori, fiamminghi noti ed ignoti, maestri italiani e genovesi che prepararono la sua evoluzione, e mancavano i suoi contemporanei le cui opere vengono spesso erroneamente a lui attribuite.

L'arte di Giovanni Rosa e dei fiamminghi del primo trentennio del '600, e l'opera di Anton Maria Vassallo sono elementi degni di considerazione per un primo studio sul Castiglione al fine di ricostruire quell'ambiente artistico dal quale il Castiglione derivò.

A Genova sul principio dei '600 andava divulgandosi un nuovo indirizzo, che portava a una maggiore profondità nella pittura, pur restringendo il campo della sua visione oggettiva.

Una serie pittori stranieri dalla metà del '500 sino al primo trentennio del sec. XVII, portano in Genova gli schemi disegnativi, i soggetti, i profili dei loro paesi, divulgano i loro studi e la loro ammirazione per il Caravaggio, e fan conoscere uno splendore di tavolozza che i genovesi di quel secolo conserveranno nella pittura di cavalletto e di affresco.

È un confluire di elementi diversi, ora veneziani, ora lombardi, caracceschi e caravaggeschi, ora fiamminghi dai quali le varie personalità artistiche genovesi prendono le mosse e derivano spesso caratteri comuni.

I barocceschi maestri senesi del principio del '600 hanno una certa influenza sullo svolgersi della scuola genovese di quel periodo, che è dominato dall'arte di Rubens (non tanto con il quadro della Circoncisione, 1607, quanto con quello di Sant'Ignazio, 1620?), e da quella dei suoi scolari grandi come Antonio Van Dick, o mediocri, ma non privi di talento, come il Rosa e il Malò, che portarono in Genova il frutto degli studi che il loro maestro aveva tratto dai pittori italiani.

Diffondevano questi giovani artisti, scesi dalle Fiandre per studiare l'arte italiana, gli elementi caravaggeschi trasformati dalla tavolozza fiamminga.

Genova è la stazione di riposo per questi migratori che fanno la spola da Anversa a Roma; vi soggiornano per qualche mese, vi fanno esposizioni pubbliche come quel Giorgio Saltes che nel 1621 chiedeva di esporre nella loggia di Banchi le sue pitture, e vi lasciano ricordi di scuole, di personalità artistiche, di opere originali, di copie, di schemi disegnativi, di composizioni.

Pochi anni dopo la venuta di Rubens

BERNARDO STROZZI: LA CUOCA - GENOVA, PALAZZO ROSSO *(fot*

ANTONIO TRAVI DETTO IL SESTRI: L'ADORAZIONE DEI PASTORI – GENOVA, PALAZZO BIANCO (*fot. dell'Uff. di Belle Arti*).

GIOVANNI ROSA: SEPARAZIONE DI ABRAMO DA ISACCO.
GENOVA, PALAZZO ROSSO.

IGNOTO FIAMMINGO MOLTO VICINO A GIOVANNI ROSA: LA BOTTEGA DEL CACCIATORE - GENOVA, GALLERIA PERMANENTE.

(1607) e di Snyders, si forma attorno a Cornelio e Luca Wael (1613), un importante cenacolo con Giovanni Roos, che si italianizzò in Rosa, il Malò, Giovanni Hovart, Pietro Boel pittore di frutta e di animali, e Michele Fiammingo, pittore di ritratti, che fu ospite di Giovanni Andrea De Ferrari. Rese celebre questo cenacolo fiammingo-genovese Antonio Van Dick, ospite dei Wael, loro collaboratore, e che non disdegnava l'opera del Rosa, per contornare di fiori un suo ritratto.

Gli anni che vanno dal 1622 al 1630 presentano uno speciale interesse per lo studio dell'arte genovese e in particolare di quella di Bernardo Strozzi, allora nella piena maturità, di quella di Giovanni Andrea De Ferrari, dell'Ansaldo, di Orazio De Ferrari, dell'Assereto, del Langetti, di Valerio Castello, del Castiglione e di Anton Maria Vassallo.

La simpatia sentita dallo Strozzi per i fiamminghi non si deve limitare soltanto al periodo genovese di Antonio Van Dick e all'amicizia ed ammirazione per il mediocre Goffredo Waals, perchè si trovano relazioni sue anche con l'Aertzen, con il David e con i pittori animalisti. La "Cuoca" di palazzo Rosso e i frammenti di altri quadri d'analogo soggetto venduti nel 1910, e la serie dei pifferari ci mostrano il suo amore per il quadro di genere e per quei soggetti pa-

GIOVANNI ROSA - NARCISO.

GENOVA, PALAZZO REALE.

storali che sedussero anche Antonio Van Dick nel ritratto del Langlois.

E, per contro, nell'opera genovese del grande fiammingo e in quella svolta nei primi anni del suo ritorno in patria par di vedere qualche ricordo dell'ammirazione di Antonio per lo Strozzi: e la fantasia, più che la verità storica, potrebbe identificare nel somigliante ritratto di un prete, nello stesso Museo, il probabile ritratto dello Strozzi, indicato, forse, da uno strano emblema araldico, appeso ad una colonna, che ha un cappello da prete sul cimiero di uno scudo con stemma genovese.

Fra gli animalisti, quantunque abbia dipinto soltanto gustosi paesaggi, con un sapore particolare che rammenta Salvatore Rosa, si deve pur ricordare Antonio Travi *(pag. 504)*, con un modo di ritrarre le bestie e di comporre i quadri che tanto risente dello Scorza: e altri pittori di macchinose composizioni, come G. B. Carlone, che introdussero animali e frutta nelle loro opere decorative.

Ma a noi occorre notare anche che le relazioni fra i pittori genovesi e i fiamminghi risalivano al periodo anteriore alla venuta di Van Dick: Breughel des Velours, Francesco Porbous: e che i minori animalisti avevano ispirato l'arte di Sinibaldo Scorza, allievo del Paggi e studioso del Durer.

Lo Scorza, rimasto in Genova sino al 1619 e poi ritornato nel 1625 (vi morì nel 1631), dipinse soggetti biblici e mitologici, e usò di mescolare, su sfondi di paesaggio nordico, animali esotici e indigeni con figurine di pura tradizione cinquecentesca. Orfeo che incanta le belve, il re Admeto che guarda gli armenti. Piramo, Licaone, Narciso, Apollo pastore, l'Avventura di Siringa, la Caccia di Diana, la Storia di Circe danno l'ispirazione ai suoi quadri, come a quelli di altri pittori della prima metà del '600, le cui opere ci sono oggi quasi indecifrabili se tentiamo d'interpretare quei miti di un secolo di classicismo.

E anche i poemi pastorali e cavallereschi, e le Metamorfosi di Ovidio furono fonti allo Scorza e agli altri pittori che amarono dipingere paesaggi e scene boschereccie, deliziandosi, con signorile fantasia, di un mondo irreale.

Pochi anni prima della partenza dello Scorza da Genova per la corte dei duchi di Savoia, era giunto da Anversa Giovanni Rosa (1614) allievo di Giovanni Wael. (padre di Luca e di Cornelio), e di Francesco Snyders, diretto a Roma.

Il Rosa, allora ventitreenne, si fermò pochi mesi a Genova; vi fu di nuovo nel 1616 nel viaggio di ritorno, vi si stabilì, vi prese moglie (1623) e vi morì (1638), dopo ventiquattro anni di soggiorno, consunto dalla tisi.

Al Rosa e agli altri piccoli maestri fiamminghi, a noi ignoti e dei quali gli archivi ci tramandano soltanto il nome si deve la pittura di genere, il quadretto militare, la pittura d'animali e di nature morte, la rappresentazione dei fiori, sui cui modelli il Camogli si attarderà ancora, sulla fine del '600, a comporre, con virtuose pennellate, le corone per i ritratti e per le composizioni religiose di Domenico Piola.

Le opere dei fiamminghi ignoti che rammentano l'arte dello Snyders, si possono anche radunare, come espressione di gruppo, attorno alla figura del Rosa. La "Bottega del cacciatore" (*pag. 506*) ci dà il tipo di numerosi quadri con mercati di pesce e cacciagione che si trovano nelle gallerie private genovesi: e mi ricorda un'opera, attribuita al Castiglione e da me veduta nel 1910 a Genova, con un cacciatore che toglie dall'asino, bardato coi fiocchi di lana rossa secondo l'usanza genovese, la caccia per metterla sul banco dove si trova già il cervo appeso, disegnato secondo lo schema consacrato dallo Snyders e da Jean Fyt.

Dipinse il Rosa molti quadri che, secondo quanto narra il Soprani, venivano acquistati in Roma, in Francia, in Spagna, dal granduca di Toscana, dal principe di Monaco. Si esercitò nel ritratto, accostandosi alle tinte del Van Dick, dipinse quadri con animali in cui ebbe, come scrive il Lanzi, "talento rarissimo" e tale da renderlo "il più conosciuto in Roma", e una tela di soggetto religioso, "La Deposizione", conservata nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano in Genova. Ma della

GIOVANNI ROSA: CIRCE - GENOVA, GALLERIA RAVASCO.

A. M. VASSALLO: ORFEO - PIETROBURGO, GALLERIA DELL'ERMITAGE.

sua produzione poco ci rimane: alcune opere in Genova, altre in Roma e molte confuse con quelle di artisti più noti.

Al Castiglione infatti vengono spesso attribuite le sue pitture: e qualche altra, come il "Narciso" di Palazzo Reale, è data al Guidobono (*pag. 507*).

La sua pittura non è nè forte nè robusta, ma dolce, grigiastra e lievemente colorita da mezze tinte, senza contrasti violenti di tonalità e senza quel pennelleggiare incisivo, spavaldo, virtuoso, così sentito e amato dai genovesi.

Gli animali sono modellati con sicurezza, ma non con profondità anatomica e le sue figure, spesso vuote, disfatte, stanche, non hanno lo spirito decorativo di quelle dipinte dal Grechetto, con gli impeti del decoratore di razza che ama la nervosità delle membra, il movimento vivo, il godimento dei contorni sentiti e lievemente barocchi.

I volumi del Rosa sono un po' cotonosi, le forme rotonde, la colorazione liquida, pur rimanendo scorrevole e diligente, e, malgrado gli scuri, la tonalità del quadro appare determinata da un grigio-argento.

La "Separazione di Abramo da Isacco" (*pag. 505*) del Palazzo Rosso, riproduce un tema che il Castiglione riprenderà con speciale compiacenza: tema che si direbbe castiglionesco se non fosse stato trattato prima che egli iniziasse la sua carriera artistica. Nel primo piano la figura del servo,

A. M. VASSALLO: EPISODIO MITOLOGICO – PIETROBURGO, GALLERIA DELL'ERMITAGE.

con l'asino carico delle masserizie, il gattino bianco e nero nascosto in una cazzeruola, fra gli utensili di rame e le maioliche lustre, è attorniata dal vitello fulvo, dai tacchini, dalla gallina bianca, dal gallo giallo e dal fedele cane. In lontananza, a destra, presso un casolare, Abramo ed Isacco si abbracciano. Sono queste figurine gettate giù alla brava, con colori viola, verdi che ricordano quelli dello sfondo della " Bottega del cacciatore ". Gli stessi caratteri stilistici e tecnici si ritrovano nell' " Orfeo che incanta gli animali " e nella " Circe " (*pag. 509*) della galleria Ravano, dove la grázia delle forme e del colore diviene delicata, quasi morbosa.

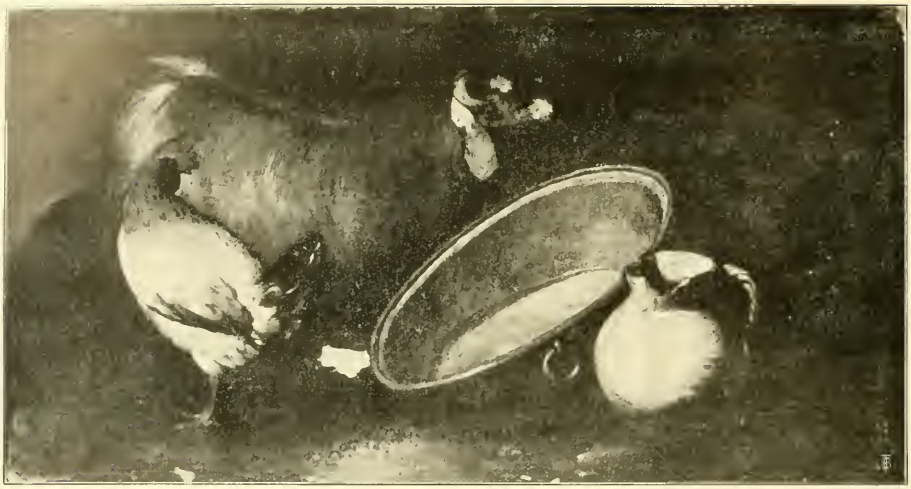
Con il Rosa ha così inizio la pittura di animali che il Grechetto renderà celebre nella storia dell'arte italiana. Ma non tutto quello che è stato prodotto in questo genere si può attribuire a Giovan Benedetto Castiglione.

Dalla stessa fonte fiamminga deriva Anton Maria Vassallo, contemporaneo del Castiglione, il solo pittore di genere ligure che non ebbe mai contatti con la tradizione decorativa.

Apprese l'arte da Vincenzo Malò, allievo di David Teniers e del Rubens, bell'artista, acceso di colore e fedele sempre agli insegnamenti del suo maestro. Dipinse ritratti a noi ignoti, quadri di fiori e frutta, animali e paesi, piccole opere a soggetti

A. M. VASSALLO: PASTORE CON ARMENTO - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

A. M. VASSALLO: LA MAGA CIRCE - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.



A. M. VASSALLO: STUDIO D'ANIMALI E NATURE MORTE - GENOVA, PALAZZO BIANCO.

mitologici e quadri religiosi, dei quali, attribuitigli dal Ratti, uno, firmato, il "Beato Andrea da Spello", posseduto dalla Galleria di Palazzo Bianco, ed uno, firmato e datato del 1618, nella chiesa di San Gerolamo a Sturla.

Il suo quadro del "Beato Andrea da Spello" ebbe, durante le spogliazioni napoleoniche, una certa fortuna perchè fu mandato a Parigi come opera del Velasquez.

La scoperta di suoi dipinti sicuri, dovuta ai conservatori del Museo dell'Ermitage[1], i quali trovarono, in due tele (*pagg. 510-511*) attribuite al Castiglione, la firma, in parte cancellata da chi aveva l'interesse a far passare i quadri per due Grechetto, e precisamente le lettere *A. T. M° Va...a...*, permisero di ricostruire la sua personalità artistica, che già nel '700 era perduta, e confusa dal Ratti con quella del Castiglione e del Sestri.

Nella R. Galleria degli Uffizi infatti sono attribuiti al Grechetto quattro quadri, due anneriti e sporchi che non si possono bene decifrare, e due, la "Circe" e la "Scena campestre" (*pagg. 512-513*) che si debbono restituire al Vassallo; malgrado che il Ratti, nella vita del Castiglione, scritta dal Soprani, abbia aggiunto: "dipoi per il ducal palazzo Pitti fece due quadri (che tuttora vi si veggono) rappresentante l'uno Circe, con pennacchio in capo, una freccia nella destra, un vaso nella sinistra e vari animali d'intorno; l'altro, un paese con armenti, parte in pascolo, parte che si mungono da pastori".

Nel volume del Soprani, edito nel 1574, il critico erudito, sicuro delle sue fonti, non ha scritto una parola di quanto il Ratti gli fa dire, nell'edizione delle "Vite ecc.", rivedute, accresciute, arricchite di note. E che il Ratti non conoscesse i pic-

A. M. VASSALLO. STUDIO D'ANIMALI E NATURE MORTE
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

A. M. VASSALLO. STUDIO D'ANIMALI E NATURE MORTE
GENOVA, PALAZZO BIANCO.

coli maestri genovesi e specialmente il Vassallo, lo potremmo confermare con un'altra errata ed arbitraria attribuzione che, nella sua Guida di Genova, egli fa a proposito del quadro di Latona del Vassallo, da lui dato al Sestri, mentre in un inventario del principio dell'800 si fa menzione di questa tela come opera del Vassallo.

Nella Galleria di Palazzo Bianco si trovano quattro piccoli quadri, anticamente attribuiti all'arte fiamminga, dall'Jacobsen ritenuti opera dello Scorza, e da me, in un vecchio studio (1910), dati ai primi tempi dell'arte del Grechetto, malgrado che la precisione, la finitezza dei particolari, il colorito acceso e la mancanza di costruzione anatomica non bene si accordassero alle magnifiche sintesi di quel maestro, abile nel definire, con espressione decorativa, un lieve contorno, nel muovere le masse, nel dare le più ampie sensazioni. Le quattro tele della galleria di palazzo Bianco, presentano un'estrema importanza per l'esatta attribuzione delle opere del Vassallo perchè esse sono gli studi da lui compiuti di certi particolari che figureranno poi in molti suoi quadri.

La gallinella gialla con la coda nera e la pecora di un quadretto (*pag. 514*) si ritrovano nel quadro degli Uffizi (*pag.512*); così pure tacchini di un altro quadretto (*pag. 515*) sono complementi del quadro della Circe (*pag. 513*); e la stessa capra pezzata bianca e nera del quadro dei pastori (Uffizi) (*pag. 512*) è ripetuta in quello dell'Orfeo che incanta gli animali, conservato all'Ermitage (*pag. 511*); e il boccale bianco a decorazione di foglie azzurre, sbocconcellato da una parte insieme alla catinella (*pag. 514*), appare nell'"Apollo pastore" (*pag. 517*) di proprietà del signor Simone Bò, e altri elementi figurano nel quadro dell'Ospedale di Pammatone.

Altri caratteri comuni si riscontrano in queste opere, tali da dichiararle proprio del Vassallo: il modo di disegnare le pecore e specialmente gli occhi di queste, di accartocciare i panneggi degli abiti, di segnare i tronchi e la fronda degli alberi, di trattare la figura con un certa durezza di contorno, e il costante compiacimento di mettere nei quadri di ispirazione classica i bassorilievi, che ritroviamo nelle tele dell'Ermitage, in quella, erroneamente attribuita al Sestri, nel Palazzo Reale di Genova, e in quella della collezione Simone Bò. Caratteristico è il colorito piacevole, squillante, con gusto di pasta e cromatismo che ricorda la tavolozza del Malò.

Dipinse il Vassallo con colori decisi, solidi, impastati a corpo, che offrono la gustosa sensazione della materia. Accorda i rossi con i gialli e gli azzurri ed armonizza queste note vibranti e dominanti con una gamma ora calda, ora grigia, riposata sull'oscurità vellutata degli alberi, ammorbidita da passaggi tenui delle tonalità dei marmi, delle pecore, ed aumenta con le note vivaci della natura morta il godimento dell'osservatore. Mentre il Castiglione nelle sue macchinose composizioni concentra in un solo fuoco disegno, colore, espressione, il Vassallo giocondamente li disperde nel quadro, trattando ogni particolare come se fosse la parte principale della composizione.

Il Vassallo, pittore erudito, conosce perfettamente le Metamorfosi di Ovidio, le traduce quasi letteralmente nelle sue tele,

A. M. VASSALLO: APOLLO PASTORE - GENOVA, COLLEZIONE SIMONE BÒ.

A. M. VASSALLO: PASTORALE - GENOVA, PALAZZO BIANCO

G. B. CASTIGLIONE. IL SACRIFICIO DI NOÈ - GENOVA, PALAZZO BIANCO (fot. Alinari)

e nello sviluppo dei suoi temi palpita un certo sentimento poetico che non si confaceva alla potenza del Castiglione.

Nell' "Orfeo" dell'Ermitage, il gruppo dei satiri che, sul limitare della foresta, osservano estatici l'appassionato cantore, porta nel quadro un'insolita nota moderna, quale fu sentita molti secoli più tardi da Arnoldo Böcklin e Gaston Latouche, e che non era stata ignota al Poussin.

Questo quadro è ben lontano dalle figurazioni dello Scorza, del Rosa, del Castiglione, nelle cui opere l'elemento decorativo predomina, con la bravura di dipingere tutti gli animali del creato, di muovere schemi lineari e prospettici che culminano nel centro della composizione. L'artista non è un compositore genovese, ma pittosto un fiammingo, non sente il motivo pittorico, ma la poesia del tema. Orfeo è lontano, e il canto e il suono della sconsolata divinità giunge quasi dal cuore della foresta agli animali immobili, che un satiretto inconscio tenta di turbare, mentre i satiri, appoggiati a un frammento di architettura romana, con putti deliziosamente seccenteschi, ascoltano ed osservano lo strano cantore che raduna nei suoi lamenti tutta la melanconia del bosco.

Con quest'opera siamo in pieno quadro di genere.

La scena campestre, più ampia per un paesaggio opimo, nuova e fuori di ogni tradizione, con un verismo quasi moderno, ha un riscontro nel quadro "Episodio mitologico" dell'Ermitage. Le figure hanno un certo sapore strozziano e nella loro trattazione ricordano per qualche analogia di colore e di forma, alcune figurine comunemente attribuite a Watteau, e specialmente a queste si avvicina un giovane in giacca gialla, con ampia cintura del quadro "la favola di Latona" del palazzo Reale di Genova.

Il sentimento pastorale (lo Strozzi aveva dipinto una numerosa serie di pastorali) trabocca nel quadretto di palazzo Bianco (*pag. 518*) attribuito prima al Castiglione e poi al Rosa. Il pastore accompagna col canto la nenia della cornamusa, battendo il tempo col piede. Le linee orizzontali del paesaggio invernale grigio commentano la melanconia e la monotonia della scena, interrotta dal rosso cupo del berretto e del mantello del pastore che formano il centro cromatico del dipinto: la passionalità del motivo sentimentale, che il canto del pastore accompagna, è ripresa nell'amorosa tenerezza delle due pecore che fanno melanconico ritorno all'ovile.

La Circe degli Uffizi è concepita con la mentalità di un Teniers: la figurina ripete, in altro atteggiamento, la nudità della Latona di palazzo Reale e l'azzurro del suo vestito.

Due varianti della favola di Latona si trovano in Genova, quella già citata del palazzo Reale e quella appartenente alla collezione Bò. Nella prima Latona seminuda, seduta tra i figli che implorano dalle disseccate mammelle il latte, invoca la maledizione del cielo sui pastori che fanno passare gli armenti e intorbidano l'acqua di un bel ruscello. Nel secondo la scena, più drammatica e veristica, segue quasi il testo di Ovidio: Latona non appare nella seminudità di una dea, ma nell'abito di una dama del tempo, con il corsetto rosso e la sottana gialla-oro e lascia vedere il petto scoperto: i figli, sopra un'ara, piangono abbracciati: i villani saltellano nel

G. B. CASTIGLIONE: L'ENTRATA DI NOÈ NELL'ARCA
GENOVA, ACCADEMIA LIGUSTICA.

lago, intorbidandolo, affinchè l'infelice perseguitata da Ginnone non possa dissetarsi, e Latona, volgendosi al cielo, pronuncia la maledizione che li trasforma in rane:

> Distulit ira sitim; neque enim iam filia Coei
> supplicat insignis; nec dicere sustinet ultra
> verba minora Dea; tollensque ad sidera palmas,
> "Aeternum stagno "dixit" vivatis in isto".

L'elemento lirico ritorna nel quadro *(pag. 517)*, appartenente allo stesso Bò, in cui Apollo, governando le mandre del re Admeto, munge le vacche, volgendo il capo cinto del lauro di Dafne ad una donna che l'osserva. Presso la conca di rame si trova il violino, avvolto da una stoffa azzurra trapunta di stelle.

Pure al Vassallo si deve attribuire il quadro esistente nell'Ospedale di Pammatone, in cui sono radunati molti animali, già dipinti in altre composizioni; e il quadro "Giovine donna col figlio" del Museo Nazionale di Napoli, attribuito al Castiglione, nel quale si ammirano le stoffe ed i fiori che egli sapeva così ben dipingere. E molti quadri esistono a Genova con fiori e animali, generalmente scimmie, spesso attribuiti al Grechetto e che si dovrebbero invece radunare sotto il nome del Vassallo.

Il nostro pittore non ha contatti profondi con il suo famoso contemporaneo Castiglione, quantunque la sua opera venga spesso a questi attribuita. Ma, mentre il primo conserva dei suoi maestri il colorito e la concezione veristica ed oggettiva del quadro, il secondo porta tutta la potenza della forma nelle sue composizioni che muove in un paesaggio non considerato come l'ambiente reale, ma come un magnifico scenario decorativo.

Meno letterato e più pittore, il Grechetto s'addentra nell'anatomia, gode dei volumi, risente delle ricerche formali del Paggi e di Gio. Andrea De Ferrari, suoi maestri, e la tradizione accademica genovese appare anche in quelle composizioni, soffuse di poesia. Così nel presepio di San Luca e nell'idilio campestre di casa D'Oria i pastori derivano dalla scuola genovese, come pure sono liguri le figure di Noè che conduce gli animali nell'arca della collezione dell'Accademia ligustica, e le figure del sacrificio di Noè dopo il diluvio della galleria di palazzo Bianco (*pagg. 519-521*).

Anton Maria Vassallo compone i suoi gustosi quadretti con i soli elementi fiamminghi imparati dal Malò, ripete certi motivi e raggruppamenti di animali, cari al Rosa e ripresi anche dal Castiglione, senza snaturare gl'insegnamenti di scuola, mentre il Grechetto lascia sgorgare la sua esuberante vena pittorica con impeti lirici; e pur operando per sintesi, raggiunge forse una maggiore espressione di verità di quella ottenuta dal Vassallo, con le sue analisi minuziose e con i quadri composti freddamente sugli studi già compiuti, per completare con ricchezza di particolari un bel tema poetico iniziale.

Questi pittori sono due nature e due temperamenti opposti, e quel che in loro v'è di comune dipende da una stessa fonte d'ispirazione, da una comune derivazione: che ha fatto sì che i critici di due secoli abbiano confuso l'uno e l'altro nella sola personalità del grande Castiglione.

ORLANDO GROSSO.

(1) Il barone Von Liphart mi favorì le fotografie dei quadri posseduti dall'Ermitage e alcuni schiarimenti preziosi.

LA VECCHIA VILLA GINORI, ORA MUSEO DELLA MANIFATTURA.

DOCCIA – II.

Dal 1748 al 1758 la manifattura di Doccia non apportò mai utili avendo un *deficit* che nei primi anni arriva sino a mille e trecento ducati [1]. Pure al perdurare del sacrificio corrisponde una sempre migliore produzione. Verso il 1750 a Doccia lavoravano circa ottanta artefici, – esclusi i fornaciai e il personale di fatica – che godevano piena libertà, tolta la proibizione di propalare i segreti: mentre i loro colleghi di Meissen, di Vienna o di Capodimonte erano custoditi quasi in stato di prigionia.

E ad essi la liberalità dei marchesi Ginori offriva, oltre al pane, assistenza e provvidenze che solo moderne disposizioni legislative han reso obbligatorie; e precorrendo i tempi Carlo Ginori e il suo successore, erigono case pei loro dipendenti, creano scuole, un piccolo ospedale e persino un teatrino.

Carlo Ginori aveva inoltre assunti diversi musaicisti sottratti a Carlo III di Borbone, o trattenuti in patria quando il primo Lorenese chiuse le officine delle pietre dure e degli arazzi. Sul finire del '700 Ferdinando IV da Napoli susciterà la meraviglia di tutta Europa per gli ordinamenti dati alla sua colonia di San Leucio, ma ben superiori eran quelli di Doccia: a San Leucio l'artefice – prescindendo dalla sua meravigliosa abilità tecnica – era un automa, privo di animo e di volontà: egli non doveva lavorare, amare e pregare che pel re, il quale aveva regolato ogni sua minima azione; a Doccia i ceramisti trovano nei Ginori degli amici sinceri ed amorevoli, che li assistono col massimo rispetto per la loro dignità umana.

Nel 1757 scompariva il marchese Carlo Ginori che della manifattura era la mente direttiva, anzi l'anima; la grave perdita non ne arrestava però l'ascesa, succedendogli nella direzione il marchese Lorenzo I in rappresentanza anche dei fratelli. Lorenzo I " condusse la manifattura a tal punto che primo osò fabbricare statue e vasi perfettissimi di ampie dimensioni, mentre in tutte le altre fabbriche si facevano solo oggetti di piccola mole ". L'*Arrotino*, la *Venere*, il *Mercurio* (*num. pr. pag. 459*) del Museo docciano ne sono la prova; la *Bagnante*, il *Satiretto seduto*, i due *Amorini abbracciati* (*ibidem*), il *San Giovanni Evangelista*, sono inferiori al vero di una metà, mentre i primi tre sono grandi al vero. Questi pezzi di porcellana possono sostenere il paragone, per la bontà dello smalto e la perfezione della pasta, anche colle migliori ceramiche robbiane, sulle quali hanno una certa superiorità per aver vinte le gravi difficoltà di cottura, date le loro proporzioni, con parti a tutto rilievo assai notevoli staccantesi dalla massa centrale. Gaspare Bruschi modellò queste belle statue, e non è certo spregevole l'interpretazione ch'egli ci offre di opere scultorie classiche, alle quali seppe ottimamente adattare la frivolità della porcellana.

Non crediamo anzi del tutto fuori di proposito additare Gaspare Bruschi fra i primi promotori del ritorno, in Toscana, al classicismo; certo la sua opera fu più modesta e meno efficace di quella di G. B. Piranesi, del Piermarini, del Vanvitelli, dello Juvara, ed è ben lontana dalla grazia del Canova, tuttavia non fu priva di influenza.

Più tardi un toscano sarà chiamato a dirigere la reale manifattura di porcellane di Napoli, Domenico Venuti, che ai modellatori partenopei, ricordandosi certo di Doccia, imporrà la riproduzione dell'intero Museo Borbonico di Portici.

Anche a Wedgwood l'arte classica verrà rievocata, dopo che il direttore di quelle manifatture avrà fatto un soggiorno in Italia e visitate le fabbriche italiane. Ad ogni modo raramente le manifatture europee ebbero l'ardimento di modellare in porcellana statue e gruppi simili a quelli plasmati dal Bruschi; il quale nel tratteggiare il maestoso busto di Carlo Ginori, si rivela scultore valentissimo, dal fare largo e sicuro (*num. pr. p. 457*); i suoi putti e i suoi gruppi nulla perderebbero se venissero tradotti in bronzo o in marmo.

Gaspare Bruschi non fu il solo a modellare opere degne di uno statuario, suo figlio Giuseppe, che gli successe nella direzione dei modellatori, prese parte attiva alle decorazioni delle tombe ginoriane, ornate da busti al vero (*num. pr. p. 456*) e a quella dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale della Colonnata, ricchissima di ornamentazioni in porcellana.

Elegantissime e assai indovinate son pure le applicazioni ornamentali per pendole, mensole, specchiere ed altri mobiletti, costituite da cariatidi, cornici, trabeazioni, capitelli arricchiti da fogliame, fiori, mascheroni, putti, chimere nel gusto inimitabile fiorentino, fecondissimo di ingegnose e bizzarre trovate. Il caminetto riprende anche un motivo delle tombe medicee di San Lorenzo (*num. pr. p. 459*). Questa notevole produzione porcellanica è data sempre dal *masso bastardo*. Per i servizi da tavola il campionario si è arricchito offrendo vasellame fabbricato con una pasta

VASSOIO A DECORAZIONE POLICROMA. FINE DEL SEC. XVIII.
FIRENZE, RACCOLTA DEL MARCHESE GINORI.

VOLTAIRE E ROUSSEAU.

migliorata, e assai accuratamente smaltata; i modellatori han creato nuove forme, dalle linee barocche capricciose e ricche; ma già si accenna a quelle più semplici ed eleganti del neo-classico; i pittori e i decoratori dispongono di tavolozze dalle tinte vivaci, trattano con uguale facilità il genere chinese, il giapponese, il floreale, hanno ideato decorazioni caratteristiche ed esclusive, quali quelle del *galletto*, quella del *tulipano*, quasi sempre dipinte in rosso con belle lumeggiature d'oro, mentre il servizio *a paese* dipinto con color di porpora nella ristretta parete di una chicchera e di un piatto offre ampie visioni dei graziosissimi paesi che si specchiano nell'Arno (*mum. pr. p. 151. 461. 463. 465*). Nel 1786 si termina un bel servizio da tavola per la corte granducale, si preparano vasi all' " etrusca " e casse da orologio.

Sotto la direzione di Lorenzo I Ginori, Doccia raggiunse il massimo splendore, e fra le manifatture italiane solo la cedeva alla Reale Fabbrica di Napoli.

Lorenzo I. alla manifattura presiedè dal 1757 al 1791. A lui Francesco III e Pietro Leopoldo di Lorena rinnovarono il privilegio di privativa nel 1761 e nel 1781 [2], e durante questo periodo la fabbrica dovette essere ampliata e decorata dell'attuale facciata. Vi si costrussero nuovi forni che nei primi anni della manifattura erano collocati in casupole vicinissime alle officine, come si può rilevare dalla veduta fatta incidere dal Salmon. Come Carlo Ginori, anche Lorenzo I non lesinò, e tali furono i capitali da lui impiegati che " spaventato egli stesso dalla cifra immensa che rappre-

SERVIZIO DA CAFFÈ DECORATO DI VEDUTE DELLA TOSCANA
CIRCA IL 1795 - MUSEO DI DOCCIA.

DECORAZIONE "A PAESE" COLOR PORPORA
MUSEO DI DOCCIA.

BRUCIA PROFUMI A DOGHE ROSSE, FASCIA VERDE.

FINE DEL SEC. XVIII. – MUSEO DI DOCCIA.

sentavano, volle che fossero abbruciati i libri nei quali stavano scritte, affinchè (com'egli disse) i posteri non dovessero ad esso rimproverare di averli gettati via o impiegati a sì picciol saggio ". L'ampio cortile che precede l'antica villa Ginori posa sul cumulo di detriti di porcellana, scarto dell'infornate fatte in quel periodo: basta raspare il suolo per veder comparire alla luce vasi e chicchere decorate; e oggi ancora a Doccia attraversando quel cortile si suol dire che " si cammina sull'oro ".

Le *Riflessioni fatte a Pietro Leopoldo dal M. Lorenzo Ginori*, nel 1781 ci fànno sapere che le maestranze di Doccia avevano allora centocinquanta " manifattori " (3): e fra i centocinquanta artefici di Doccia di questo periodo incontriamo solo uno straniero: Giuseppe Ettel pittore. Nel 1786 le mansioni di Giuseppe Bruschi

VASO DI TIPO INGLESE CON DECORAZIONI A RILIEVO LUMEGGIATE D'ORO SU FONDO TURCHINO, 1780.

MUSEO DI DOCCIA

sono affidate a Pietro Fanciullacci il quale doveva sovraintendere alla composizione delle paste, dirigere i forni, insegnare il disegno agli apprendisti, fare le forme dei modelli di maggiore importanza: ai modelli provvedono gli scultori Gaspare Bini e Gaetano Lici. I decoratori sono diretti da Luigi Baldassini, che sorveglia i pittori Giov. Battista Lici, Pietro Parenti, Gioacchino e Pietro Giusti e Zeffirino Raddi specialista per i fiori. Giov. Battista Buonamici, già domestico di Carlo Ginori, fu uno dei primi pittori di Doccia. Le carte amministrative della manifattura per quasi un secolo ricordano gli stessi cognomi: accanto alla dinastia dei Ginori, se ne erano formate altre nelle quali l'arte del ceramista si trasmetteva come un titolo d'onore da padre in figlio.

Lorenzo I Ginori morì nel 1791: la mani-

FRUTTIERA, PORCELLANA BIANCA A PICCOLI FIORI, CIRCA IL 1810 - FIRENZE, RACCOLTA DEL MARCHESE D'AJETA

CALAMAIO, PORCELLANA POLICROMA E DORATA, CIRCA IL 1815 - FIRENZE, RACCOLTA DEL MARCHESE D'AJETA.

fattura, per la minore età del figlio Leopoldo Carlo, fu gestita dalla marchesa Ginori assistita da un consiglio di amministratori: la direzione tecnica affidata a Pietro Fanciullacci. Erano anni infausti per tutte le manifatture di porcellana, e specie per le italiane, danneggiate dagli avvenimenti politici e dal monopolio imposto dai Francesi a favore della manifattura di Sèvres. Le manifatture veneziane, torinesi, napoletane o languiscono o si estinguono totalmente: l'unica che si sostiene onorevolmente, e migliora la propria produzione, è quella di Doccia. I Ginori, per tener attiva la propria manifattura, senza trascurare l'aristocratica e bella produzione, ormai ricercata anche all'estero, gettarono sul mercato porcellana di minor costo entrando anche in gara colla bianca terraglia inglese: gli utili ricavati da questo nuovo tipo di porcellana permetteva la produzione di quella fine e puramente artistica.

Il nuovo tipo fu introdotto nel 1792, avendone conseguito in quell'anno il privilegio per un decennio dal granduca Ferdinando III: il vasellame fabbricato con questa porcellana, per forma e decorazione in nulla è dissimile da quello di prima qualità, solo la pasta è meno pura ed ha un colore leggermente grigiastro. Veniva contradistinto dalle lettere *P S* il vasellame fino o di prima qualità; la lettera *F* era

CAFFETTIERA A SOGGETTO PASTORALE - 1790
MUSEO DI DOCCIA

usata per distinguere la porcellana sopraffina, mentre quella di seconda qualità recava solo la marca dei Ginori. Nuovi forni vennero costruiti, sostituendo quelli rettangolari (in uso sino al 1805), con altri circolari. Raggiunta la maggiore età, Leo-

poldo Carlo Ginori entrava a Doccia forte delle cognizioni acquisite durante diversi anni di studio delle scienze chimiche, e delle esperienze alle quali aveva potuto assistere nelle principali fabbriche straniere: nonostante gli scarsi incoraggiamenti del governo di Elisa Bonaparte, non desiste da ricerche ed esperimenti di laboratorio affinchè la manifattura di Doccia, oramai sola in Italia, non riesca inferiore a Sèvres. Leopoldo Carlo Ginori enumera le migliorie apportate; fra il 1807 e il 1812, ha ritrovate nuove terre; aumenta il numero delle macine; crea nuovi tipi di fornace; mantiene due giovani a studiare disegno nella Accademia di Belle Arti; compra da un operaio francese il segreto di applicare l'oro su la porcellana [4]. Il segreto al quale allude Leopoldo Carlo Ginori fu acquistato nel 1807 da un certo David, forse un artefice di Sèvres, e ancora nel 1807 si era trattato con Nicolò Pintucci per la cessione di un certo segreto per i colori cangianti [5].

Il marchese Leopoldo Carlo Ginori morì nel 1819 e gli successe il figlio Carlo, che nel 1819 adotterà un nuovo forno a quattro piani da lui inventato, forno che desterà tanta ammirazione nel Brogniart, che lo proporrà alla Manifattura di Sèvres da lui diretta. Questo forno circolare a quattro strati permetteva, con notevolissima economia di tempo e di combustibile, la cottura simultanea di diverse qualità di vasellame che richiedono temperature diverse. Carlo Ginori – a differenza di tutti gli altri confratelli ceramisti, compresi anche i coronati, – della sua invenzione non fece segreto per nessuno: "on doit cette publication intéressante au pur amour pour les arts qui animait cet homme généreux": sono le precise parole del Brogniart, che nel '22 visitava Doccia, vi studiava la composizione delle paste, la loro lavorazione, assisteva al funzionamento del forno, analizzandolo in tutte le sue parti, tanto che colla minuta descrizione ne dava anche il disegno [6].

Notevolissimi esemplari della produzione dell'ultimo decennio del '700 e dei primi trent'anni del secolo XIX custodiscono le vetrine centrali del Museo di Doccia. Il *masso bastardo* si è così perfezionato e raffinato da reggere il confronto colle paste di Sèvres e di Vienna, avendone raggiunto il candore e la finezza: quanto alla forma ed al carattere della decorazione gli accenni neo-classici del periodo di Lorenzo I Ginori, si sono accentuati ed hanno il sopravvento sulle sinuose forme del Bruschi; han ceduto alla semplice linea voluta dalla moda imperante: le zuppiere sono ispirate ai tripodi, le zuccheriere alle pissidi, caffettiere, brieehi, vasi derivano da crateri, da idrie, œnoche greco-romani, i piatti dalle patere, e naturalmente la decorazione pittorica si armonizza alla forma, i cartocci e le cartelle son sostituite dalla greca, dalle corone d'alloro e di quercia racchiudenti figurazioni mitologiche o simboliche; gli stemmi coronati scompaiono ed al loro posto troviamo emblemi e trofei, assai più consoni ai tempi. Un servizio da tavola ci pare soverchi gli altri per la interessantissima decorazione che occupa il centro di ogni pezzo; entro una fascia turchina profilata d'oro campeggia una veduta, che varia su di ogni singolo pezzo, riproducente monumenti fiorentini e della Toscana (*pag. 527*); e i miniatori spinsero la loro

DIVERSI TIPI DI FORME E DECORAZIONI – 1760-1810.
MUSEO DI DOCCIA.

curiosità sino a Roma di cui han voluto ritrarre i principali monumenti: queste ultime vedute son dovute a quei decoratori che i marchesi Ginori avevano inviato a loro spese nell'eterna città a compiervi l'educazione artistica iniziata nella Scuola di disegno a Doccia. Durante l'Impero napoleonico, e specialmente durante la Ristorazione e il periodo romantico, nella decorazione della porcellana si dà forse troppa parte alla pittura: le superfici bianche scompaiono quasi totalmente, coperte da soggetti mitologici, storici, ritratti, idillii alla Gessner, paesaggi, mazzi di fiori dipinti con quella preziosa e meticolosa finezza caratteristica alle miniature su avorio. Questo genere di decorazione a Doccia ebbe espertissimi cultori nelle persone di Pietro Fanciullacci, Angelo Fiaschi, Giovanni Giusti, in Carlo Ristori, nello Smeraldi, nel Rigacci, nel Villoresi, e a questo proposito non ci pare poter passare sotto silenzio i grandi vasi biansati eseguiti verso il 1830 coi ritratti di due gentildonne di casa Ginori (*pag. 537*); la finezza e la vivacità della miniatura dimostrano che gli allievi dal marchese Ginori all'Accademia eran qualche cosa di più di semplici decoratori. Pochi ad esempio possono uguagliare l'abilità del Baldassini, vero signore del colore, che da palazzo Pitti riproduce su larghe placche le più belle opere della pittura toscana del Rinascimento. E dal 1841 al 1857 Doccia prende parte a esposizioni anche internazionali, a New York, Londra, Parigi, con grandi onori: ed è meta di visite da parte dei forestieri. Nel '32 Carlo II Ginori acquistò dal governo borbonico tutte le cere ed i modelli di quella cessata fabbrica reale salvandoli dalla dispersione. Si tratta di migliaia di modelli della più squisita fattura, dell'opera di modellatori impeccabili adunata a gran fatica e a grandi spese fra il 1780 e il 1815, sotto la direzione del march. Venuti e di Lorenzo Tagliolini, sovraintendente il primo e modellatore il secondo della Real Fabbrica di Porcellane di Napoli. Compresi dell'alto valori dei modelli napoletani, alla nuova produzione i Ginori non vollero apporre la loro marca, ma conservarono quella della gloriosa fabbrica partenopea, e alle graziose statuette, ai gruppi, ai vasi applicarono la caratteristica N coronata. Questo materiale fu messo a profitto verso il 1850 da Lorenzo II Ginori.

Carlo II Ginori, morì nel 1837 e la fabbrica continuò la sua attività sotto la direzione del march. P. F. Rinuccini, che nel 1848 lasciò il posto a Lorenzo II.

Senza mai venir meno alle mecenatesche tradizioni di casa sua, egli trovò il modo di coltivare la produzione artistica anche quando i tempi sembravan meno propizi, destinandovi una notevole parte degli utili procacciati dalla produzione industrale; e non dimenticò che la porcellana di Doccia si impose sempre per i suoi pregi artistici e per la moderazione del prezzo. Colla seconda metà del secolo XIX per le esigenze dei tempi a Doccia si lavora intensamente anche a scopo industriale, ma contemporaneamente miniatori, modellatori tengon ancora alto il nome di squisiti artefici loro trasmesso dai padri, e ancora le mostre internazionali di Vienna, Parigi, Londra premiandone l'opera ne consacravano lo sforzo nobile e generoso sostenuto con animo sereno ed orgoglioso da Lorenzo II Ginori che ultimo diresse la manifattura dal 1848 al 1890, dalla quale

CRATERE COLLA VEDUTA DELLA MANIFATTURA GINORI: PORCELLANA DORATA E MINIATA - CIRCA IL 1800 - MUSEO DI DOCCIA.

VASO A DECORAZIONE POLICROMA AD IMITAZIONE DI CINA.

CIRCA IL 1830 - ROMA, RACCOLTA SANGIORGI.

solo la morte seppe staccarlo. I vecchi artisti di Doccia ricordano ancora il venerando patrizio, per grave infermità condannato all'immobilità, trascinarsi in carrozzella per i reparti della vastissima manifattura, a dirigere e consigliare con famigliare e signorile affabilità i lavori, con la stessa tenace ed intelligente volontà del fondatore della fabbrica. La secolare e gloriosa manifattura Ginori di Doccia, col 1896 passò in proprietà della Società Richard-Ginori, che ancora oggi la esercita.

Prima di chiudere queste note ricordiamo che a Doccia si fabbricò pure terraglia all'uso inglese: iniziatore di questo

VASO COL RITRATTO DI UNA MARCHESA GINORI: PORCELLANA DORATA E MINIATA - FIRENZE, RACCOLTA DEL MARCHESE GINORI.

genere di ceramica fina fu Lorenzo I Ginori verso il 1780; i successori ne continuarono la produzione con ottimo successo: alla terraglia all'uso inglese, si aggiunse nel 1847 la cottura della majolica che le indefesse e sapienti ricerche del chimico Giusti permisero di verniciare a colori cangianti dai riflessi metallici, alla stessa guisa delle splendide majoliche eugubine e urbinati del Rinascimento, ricuperando un segreto da secoli perduto, e che fu vanto indiscusso e insuperato dei ceramisti italiani.

La manifattura Ginori ebbe sempre cura di imprimere alle proprie porcellane caratteristiche particolari, sia per la composizione delle paste, sia per forma e decorazione. Se talune decorazioni di molto si avvicinano a quelle usate da altre manifatture, ciò non va ascritto a desiderio di contraffazione, ma alla necessità di seguire le mutazioni imposte dalla moda e dai gusti del pubblico ora infatuato per le chineserie, ora adorante Roma e Atene, ora smanioso di simboli pastorali od arcadici, o di fiori. Pressochè tutta la porcellana Ginori è marcata, in rosso, in oro, in turchino, e il contrassegno preferito è dato dall'astro a sei punte che brilla sullo stemma ginoriano; astro che qualche volta è rappresentato a otto e dodici punte e anche deformato, e che si usò pure rappresentare per mezzo di due triangoli intrecciati che sormontano un punto od un altro minuscolo astro: certe antiche porcellane di Doccia recano pure come marca una specie di chiave fra due gruppi di punti (quattro e sei). Per la maiolica artistica a datare dal 1847 si adottò la leggenda *Ginori* sormontata da corona a cinque punte, marca che subì poi diverse modificazioni specialmente per contrassegnare la produzione industriale.

Il Museo Ceramico di Doccia, riordinato con criteri cronologici durante la guerra, possiede anche una notevole raccolta di porcellane antiche straniere, e diverse superbe maioliche dei Della Robbia; e la Società Richard-Ginori ha disposto in numerose sale esemplari ceramici a documentare nell'avvenire la propria attività.

GIUSEPPE MORAZZONI

(1) *Dimostrazione di Entrate e di Uscite*, Doccia, Archivio.

(2) Alberi. *Una visita alla man. di porc. di Doccia.*

(3) Doccia, Archivio.

(4) Doccia, Archivio.

(5) Ibidem.

(6) BROGNIART. *Tableau de l'histoire de la porcelaine.* Vol. I, pag. 193.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici, Gerente responsabile.

N Dedalo; rassegna d'arte
4
D4
anno 3
v.2

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

VI VEHE
MENTER
ARDEAT